DER DEUTSCHE SCHLOSSBAU DER RENAISSANCE (1530—1618)

TYPEN UND ENTWICKLUNG SEINER GRUNDRISSANLAGE

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

GENEHMIGT VON DER

PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

FRIEDRICH-WILHELMS-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

VON

FRITZ BERNSTEIN

AUS BERLIN-CHARLOTTENBURG

Tag der Promotion: 31. Mai 1933

Tag der mündlichen Prüfung: 26. Februar 1931

STRASSBURG 1933

Druck von HEITZ & Cie. G. m. b. H. Strassburg

88 1

Referenten: Professor Dr. GIESE
Professor Dr. NOACK †

R. UNIV. BIBLIOTHEEK LEIDEN

Die Buchausgabe der vorliegenden Arbeit erscheint zugleich mit 24 Tafeln versehen als Heft 291 der „*Studien zur deutschen Kunstgeschichte*" im Verlag von J. H. Ed. Heitz, Strassburg.

FÜR E. F.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41533918_0129

INHALTSVERZEICHNIS.

Seite

Einleitung 1

Erster Teil. — Die mittelalterliche Burg 4

Zweiter Teil. — Die unregelmässige Anlage.

1. Kapitel. — Neubau eines Hauptflügels im Anschluss an mittelalterliche Hofanlagen 15
   Torgau, Dessau, Berlin.

2. Kapitel. — Die Bautätigkeit der Parrs 23

3. Kapitel. — Der Grundrisstypus um 1550 32
   Wismar, Dresden.

4. Kapitel. — Der italienische Einfluss 36
   Landshut, München.

5. Kapitel. — Der Kompromiss zwischen mittelalterlicher Burg und Renaissancepalast 50
   Tübingen, Stuttgart, Plassenburg.

Dritter Teil. — Die regelmässige Anlage.

1. Kapitel. — Der einflügelige Grundriss 57
   Offenbach, Schönfeld, Kleinbardorf, Neustadt, Heidelberg, Gottesau.
   Exkurs: Stuttgart, Lusthaus; Prag, Belvedere.

Seite

2. Kapitel. — Der mehrflügelige Grundriss mit rechteckigem Treppenhaus. Der Korridor 69
Heiligenberg, Baden-Baden.

3. Kapitel. — Der regelmässige mehrflügelige Grundriss .. 72

A. Die Dreiflügelanlage. Hämelschenburg.....
B. Die quadratische Vierflügelanlage .....

I. Der deutsche Typus als Ende der Entwicklung...
Bevern, Schmalkalden, Augustusburg.

II. Der deutsche Typus unter französischem Einfluss 77
Horst, Aschaffenburg.

Vierter Teil. — Zusammenfassung und Ausblick 87

Literaturverzeichnis 93

Verzeichnis der Künstler 96

Der deutsche Schlossbau der Renaissance (1530—1618).

TYPEN UND ENTWICKLUNG SEINER GRUNDRISS-ANLAGE.

Einleitung.

Es gibt in der gesamten Architekturgeschichte Deutschlands keinen zweiten Abschnitt, der so starken Anfeindungen ausgesetzt gewesen ist wie die Baukunst der Renaissance. Einmal waren die Bemühungen « moderner » Architekten daran schuld, die gegen Ende des vorigen Jahrhunderts wegen des Fehlens eigener Fähigkeiten eine Renaissance der Renaissance in Szene zu setzen suchten und damit dem Ansehen der echten Bauwerke unendlichen Schaden zufügten ; anderseits war bis in die jüngste Zeit der Glaube weit verbreitet, die Architektur der Renaissance unterscheide sich nur durch das veränderte Ornament von der anderer Epochen, und die Baukünstler hätten nicht vermocht, schon im Entwurf der gesamten Disposition eines Bauwerks den Stempel einer neuen Baugesinnung im Gegensatz zu der der Spätgotik aufzudrücken. Die Untersuchungen, die sich mit den Dekorationsformen befassten, verstanden es meist nicht, den Blick auf die Gesamtentwicklung gerichtet zu halten, sondern verloren sich nur zu schnell in Einzelheiten.

Hier soll vor allem eine Entwicklung und Typenbildung des Schlossbaus in Deutschland gegeben werden, soweit sie sich aus der Grundrisskomposition ableiten lässt. Es scheint das um so interessanter, als das Bild, das sich daraus ergibt, völlig verschieden ist von dem, das die Epoche der Renaissance im allgemeinen zu bieten scheint, und das ihr schliesslich auch die Missachtung eingebracht hat. Selbstverständlich wurde keineswegs an eine katalogartige Vollständigkeit gedacht, da das ungeheure Material zu fortwährenden Wiederholungen geführt hätte. Auch ist es oft schwierig, den Begriff des Schlosses von dem eines grösseren Land- oder Edelsitzes zu trennen. Wir beschränken uns darauf, für die einzelnen Typen die wichtigsten Beispiele zu besprechen oder, anders gesagt, die bedeutendsten Baudenkmäler der Renaissance an Hand ihres Grundrisses auf Vergleichs- oder Zusammengehörigkeitsmöglichkeiten zu prüfen.

Die zeitliche Begrenzung (1530–1618), die sich dieses Buch gesteckt hat, darf so streng nicht genommen werden. Es ist unerlässlich, eine Charakterisierung der wichtigsten Bauformen der mittelalterlichen Burg an Hand von wenigen Beispielen vorauszuschicken und den Zustand des Schlossbaus beim Beginn der Renaissance kurz darzustellen. Dass die folgenden Jahrzehnte die Bezeichnung « Renaissance » rechtfertigen nicht nur in Hinsicht auf das Ornament, sondern auch in ihren Grundrisskompositionen, soll dann gezeigt werden. Der zeitliche Abschluss ergab sich von selbst. In das Jahr 1618 fällt der Beginn des dreissigjährigen Krieges, und damit hat auch die Entwicklungsgeschichte der Baukunst vorläufig ein Ende erreicht. Erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts setzt eine neue Bautätigkeit ein, die unter so völlig veränderten Bedingungen und aus so ganz anders gearteten Voraussetzungen heraus entsteht, dass sie hier nicht mehr in Betracht kommt.

Es wird zu zeigen sein, dass diese knappen hundert Jahre entwicklungsgeschichtlich eine geschlossene Einheit bilden; dennoch muss betont werden, dass die Epoche der Renaissance für Deutschland nicht eine abgeschlossene Zeit der Blüte ist,

nicht Kulminationspunkt künstlerischer Bestrebungen und Erreichung gesteckter Ziele, sondern sie ist — wenigstens was die Architektur angeht — nur ein Schritt auf dem Wege, der die Kunst des späten Mittelalters mit der des Barock verbindet. Es soll, im Zusammenhang gesehen, die Aufgabe dieses Buches sein, an Hand des deutschen Schlossbaus darzulegen, wie die Baukunst jener Zeit, die man — mit Recht oder Unrecht, mag hier dahingestellt bleiben — Renaissance zu nennen sich gewöhnt hat, sich einordnet in die Entwicklung der Architektur der Jahrhunderte. Die Baukunst der Renaissance in Deutschland bleibt, für sich beurteilt, ein in sich geschlossenes Ganzes, dem Entstehungszeit, Landschaft und äussere Einflüsse ihr Gepräge aufgedrückt haben, das aber nicht bestehen kann aus der Entwicklungszeit herausgenommen, ohne Verbindung mit den vergangenen und den folgenden Jahrhunderten.

ERSTER TEIL.

Die mittelalterliche Burg.

Ein kurzer Überblick über das Wesen der mittelalterlichen Burg soll die Situation kennzeichnen, aus der heraus das Schloss der Renaissance entsteht. Der Hauptzweck der Burg ist die Verteidigungsmöglichkeit, ein Gesichtspunkt, der für die Wahl des Bauplatzes bestimmend wird. Die geographische Lage aber ist für die Gesamtanordnung des einzelnen Bauwerks massgebend. Daraus lässt sich ersehen, dass Gesetz und Regelmässigkeit in der Typenbildung fast völlig fehlen müssen. Aus der Erwägung heraus, dass es für den Verteidiger keine günstigere Situation gibt als von oben herab den Angreifer abzuwehren, entsteht die Höhenburg. Die Lage soll eine Erstürmung möglichst ausschliessen, daher sind einzelne schroffe Bodenerhebungen als Bauplätze besonders bevorzugt neben Höhen, die wenigstens nach einer Seite zu steil abfallen. Eine zweite, allerdings nicht so weit verbreitete Form ist die der Wasserburg. In der Ebene gelegen benutzt sie Inseln und Halbinseln, oder sie schafft sich ihre Verteidigungsmöglichkeit durch das Aufwerfen von Gräben. In beiden Fällen ist die Form des Bauplatzes von einer gewissen Regelmässigkeit, aus der sich, wie wir später zu sehen Gelegenheit haben werden, auch zu einer früheren Zeit schon eine regelmässige Form des Grundrisses ergibt. Die Einführung des Pulvers im 15. Jahrhundert macht die Wirkung der bisher getroffenen Verteidigungsmassnahmen

zunichte. In der Folge bedeutet das für die Höhenburg meist einen Verfall, während die in der Ebene gelegene Wasserburg sich landwirtschaftlichen Interessen zuwenden kann und darum auch weiterhin sich als lebensfähig erweist.

Weiterbildung und Entwicklung hat die Höhenburg nicht aufzuweisen. Jedes Bauwerk ist ein einmaliges Ganzes, dessen Gestaltung sich nach der Natur des Ortes und den Absichten des Bauherrn richtet. Grösse, Form und Höhenunterschiede des Bauplatzes werden in weitgehendem Masse berücksichtigt. Da es nicht angeht, dem Feinde die Möglichkeit zu geben, in der Nähe festen Fuss zu fassen, muss der ganze Platz, soweit er natürliche Befestigung aufweist, in die Umrisslinie der Burg einbezogen werden. Erst wenn der Umriss feststeht, lässt sich der geeignete Platz für die einzelnen Bestandteile der Burg [1]) festsetzen. Am einfachsten ist die Grundrissform da, wo sie in den Hauptzügen durch die klare Linie des Bauplatzes bestimmt ist, also in solchen Fällen, in denen man einen einzelnen, auf allen Seiten abschüssigen Felsen als Bauplatz auswählt und seine gesamte Oberfläche in den Burgbering einbezieht.

Charakteristisch dafür ist die Hühnenburg [2]) bei Rinteln (Abb. Taf. I, 1). Am Abhang der Weserkette gelegen ist sie von der aufsteigenden Berglehne durch einen doppelten Graben getrennt, während die übrigen Seiten steil abfallen. Die drei Steinbauten (Palas, Berchfrit und Kapelle mit halbrunder Apsis) sind innerhalb der fast kreisförmigen Umfassungsmauer unregelmässig verteilt. Als Beispiel einer ähnlich angelegten Wasserburg sei Schloss Hülchrath [3]) im Rheinland genannt, das — im 14. Jahrhundert erbaut — ebenfalls die annähernd kreisrunde Umfassungsmauer zeigt. Ein mächtiger

---

[1]) Ausser der Ringmauer noch Berchfrit und Wohnbauten.

[2]) Bau- u. Kunstdenkmäler im Reg.-Bez. Kassel (bearb. v. H. Siebern), Bd. III, Kreis Grafschaft Schaumburg, Marburg 1907, S. 24.

[3]) Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Bd. III, 5, Kreis Grevenbroich, hrsg. v. P. Clemen, Düsseldorf 1897, S. 43 ff.
E. Renard, Rheinische Wasserburgen, Bonn 1922, S. 12.

viereckiger Turm bewacht den Zugang zur Hochburg, und mehrere halbrunde Türme unterbrechen das Rund des Mauerrings, in dem Palas und andere Bauten untergebracht sind. An die Stelle der steilen Berghänge, die die Höhenburg zu schützen haben, sind hier breite Wassergräben getreten.

Eine Gebirgslage, wie sie die Hühnenburg aufweist, gehört aber immerhin zu den seltenen. Bei weitem am häufigsten findet man als Bauplatz der Burg Abhänge an Bergen oder auch einzelne Bergvorsprünge, die aber nicht isoliert emporragen, sondern mit den übrigen Gebirgsformationen in Zusammenhang stehen. Für diesen Typus findet man in allen Gegenden Deutschlands Beispiele.

Unterscheidungsmerkmale sind also bei den Burgen dann gegeben, wenn man eine Einteilung, die den Bauplatz berücksichtigt, vornimmt. Der eigentliche Grundriss ist aber fast immer von solcher Regellosigkeit und Ungleichheit, dass sich danach eine Entwicklung wohl kaum aufstellen lassen wird.

Betrachten wir zunächst zwei Beispiele aus dem Elsass, die Hohkönigsburg und St. Ulrich bei Rappoltsweiler. Die auf einer langen Berglehne gelegene Hohkönigsburg[4]), in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts fast ganz neu erbaut, zeigt einen schmalen, unregelmässig geformten Hof, dessen Seiten von einem grossen Palas umschlossen werden. Ein alter Berchfrit schliesst die vierte Seite.

Als Hauptbeispiel für die völlig regellose Gestaltung des Grundrisses mag St. Ulrich[5]) gelten, eine Burg, deren Anlage die unregelmässige Natur des Bauplatzes nur allzu deutlich wiederspiegelt. Die einzelnen Bauteile, der Wohnturm, Berchfrit, Wohnbau, Palas und der weite Hofraum scheinen ihre Lage und Form nur dem Zufall zu verdanken, hier lässt sich nicht die geringste Spur von Gesetzmässigkeit feststellen.

Weitere Beispiele finden sich besonders in Sachsen. Im

---

[4]) Bodo Ebhardt, Die Hohkönigsburg im Elsass, Berlin 1908.
[5]) Otto Piper, Burgenkunde, München und Leipzig 1905, S. 545.

Vogtland liegt die Burg Mylau (Abb. Taf. I, 2) [6]). Die Gesamtanlage, die dieses Mal deutlich eine Einteilung in Vorburg und Hauptburg erkennen lässt, erstreckt sich über einen allmählich ansteigenden Bergrücken bis zu dessen höchster Spitze. Hier befindet sich die Hauptburg, deren Grundriss eine sonst nicht wieder auftretende Form aufweist. Die Längsseiten sind nach innen umgebogen, sodass sich zwei Höfe bilden und die Front nach aussen vergrössert wird, eine für die Verteidigung durchaus nicht günstige Form.

Eine andere Art zeigt die Burg Altschönfels (Abb. Taf. II, 3) [7]), ebenfalls in Sachsen gelegen. Ein grosser Vorhof führt hier zu einer Hauptburg, deren Form durch eine fast kreisrunde Ringmauer bestimmt ist. Diese Ringmauer und der in der Mitte stehende runde Berchfrit sind die ältesten Teile der Burg. Erst später füllte ein Palas die Lücke zwischen Berchfrit und Umfassungsmauer, und allmählich bildete sich ein Kranz von Gebäuden an der Ringmauer entlang (zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts). Die Räume des unteren Geschosses sind der Bequemlichkeit halber direkt vom Hofe aus zugänglich.

Äusserliche Ähnlichkeiten zeigt die Burg Kriebstein (Abb. Taf. II, 4) [8]), hier wie dort haben wir die fast runde Umfassungsmauer. Aber wenn man schon bei Altschönfels nicht gerade von Regelmässigkeit sprechen konnte, so ist hier von einem einheitlichen Plane überhaupt nichts mehr zu spüren. Der älteste Teil der Burg ist der mächtige Turm ; er bildet hier im Grundriss ein grosses Rechteck, dessen Länge zur Breite etwa im Verhältnis 1 : 2 steht. Die übrigen Teile der Burg,

---

[6]) Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen, Dresden 1888, Heft 11, S. 32 ff.

A. Rüdiger, Die links der Elbe gelegenen Burgen im Königreich Sachsen, Berlin 1909 (Beiträge z. Bauwissenschaft, Heft 14), S. 54 ff.

[7]) Bau- u. Kunstdenkmäler, a. a. O., Dresden 1889, Heft 12, S. 3 ff.

Rüdiger, a. a. O., S. 61 ff.

[8]) Bau- u. Kunstdenkmäler, a. a. O., Dresden 1903, Heft 25, S. 87 ff.

Rüdiger, a. a. O., S. 94 ff.

Torhaus, Wohnbauten, Kapellenanlage und Nebengebäude, sind beinahe wahllos aneinandergereiht. 1471 war Arnold von Westfalen hier tätig [9]). Mit seinem Hauptwerk, der Meissener Albrechtsburg, sind verwandte Züge nicht zu erkennen, sodass man annehmen muss, dass Arnold auf die Gestaltung der Pläne keinen Einfluss mehr gehabt hat.

Der Grundriss der Burg Wolkenstein (Sachsen) [10]) ist wieder ganz der Natur des Ortes angeglichen. Das allen diesen Burgen Gemeinsame, die um einen Hof herum gelagerte Gebäudegruppe, ist auch hier vorhanden ; der Hof selbst aber ist von völlig unregelmässiger Form, und selbst der viereckige massive Turmbau ist hier nicht so gestellt, dass er ein Orientierungsmoment für die übrigen Bauten bildet.

Ähnlich steht es mit Schloss Schwarzenberg (Abb. Taf. III, 5) [11]). Hier war ursprünglich nur der mächtige runde Berchfrit vorhanden, daneben ein kleiner Bau mit überaus starken Mauern, wahrscheinlich nur zu Verteidigungszwecken angelegt. Später wird ein Flügel nach Süden angebaut, und erst die Wiederherstellung um die Mitte des 16. Jahrhunderts gibt dem Bau die heutige Form mit dem unregelmässigen Hof zwischen den Wohn- und Wirtschaftsgebäuden. Schon das Nacheinander der Entstehung der einzelnen Bauteile zeigt deutlich, dass es zu einer Regelmässigkeit garnicht kommen konnte, selbst wenn sich das Vorhandensein eines derartigen Bestrebens nachweisen liesse.

Typisch für diese Art von Anlagen ist ferner die Burg Rothenfels am Main [12]). Sie folgt in ihrer Gesamtform

---

[9]) s. Brief des Hugo von Schleinitz, Oberhofmarschalls des Herzogs Albrecht von Sachsen an die benachbarte Stadt Mittweida. (Bau- u. Kunstdenkmäler, a. a. O., Dresden 1903, Heft 25, S. 90 f.)

[10] Bau- und Kunstdenkmäler, a. a. O., Dresden 1885, Heft 5, S. 32 f.

Rüdiger, a. a. O., S. 31 ff.

[11]) Rüdiger, a. a. O., S. 43 f.

[12]) Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern, III, Reg.-Bez. Unterfranken u. Aschaffenburg, Heft 9, Bezirksamt Lohr (bearb. v. Ad. Feulner), München 1914, S. 109 ff.

eng dem gegebenen Terrain. Nach Osten und Süden haben wir schroff gegen den Main hin abfallende Wände, nach Norden und Westen schliesst sich eine sanft abfallende Ebene an. Klar geschieden sind hier Haupt- und Vorburg. Der Natur entsprechend ist die Form der Gesamtanlage ein Dreieck, während die Hauptburg — an der am weitesten vorgerückten Stelle des Plateaus erbaut — ungefähr trapezförmig gestaltet ist. Wieder schliessen sich hier, ihrerseits von der Ringmauer umschlossen, Berchfrit, Wohnbauten und Torhaus um einen unregelmässigen Hof.

Je mehr wir uns aber dem 16. Jahrhundert nähern, desto eher lassen sich Burgen finden, die in ihrer Grundrissform schon die später für die Renaissance charakteristischen Züge vorbereiten. Betrachten wir das 1488 vollendete Schloss Sachsenburg (Abb. Taf. III, 6) [13]), das sich auf steilem Felsen über der Zschopau erhebt, so finden wir hier zum ersten Male eine gewisse Einheitlichkeit gewahrt. Ursprünglich bestand ein starker viereckiger Turm als Befestigung, der aber im 19. Jahrhundert abgetragen wurde. Der Grundriss des Schlossneubaus, fast dreieckig, ist übersichtlich und klar, die Spitze des Bergvorsprungs fällt mit der einen Dreiecksspitze zusammen, und auch der Hof zeigt schon eine klare Form. Dennoch erweist eine nähere Betrachtung des Grundrisses sofort, dass der Bau noch dem 15. Jahrhundert zugewiesen werden muss. Die Verteilung der Räume innerhalb der drei Flügel ist ziemlich willkürlich, auch die Anordnung der Fenster und Türen entspricht durchaus noch nicht den Ansprüchen des 16. Jahrhunderts. So ergeben sich doch vielfach noch Ecken und Winkel, und die offene Grosszügigkeit, die Arnold von Westfalen eigen ist, fehlt hier völlig.

Ohne Zusammenhang mit diesen Burgenbauten verläuft die Entwicklung der Deutschordensburg in Preussen im 13. Jahrhundert. Die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts bringt auch hier unregelmässige, von der Form des Geländes

---

[13]) Rüdiger, a. a. O., S. 91 ff.

abhängige Grundrisskompositionen (z. B. Althaus-Culm [14]), Balga (Abb. Taf. IV, 7) [15]). Doch wird im weiteren Verlaufe des Jahrhunderts ein fortschreitendes Hinarbeiten auf Regelmässigkeit bemerkbar: Um 1240 entsteht der Neubau der Burg Thorn, um 1260 wird die Burg Birgelau (Abb. Taf. IV, 8) [16]) erbaut, die im Grundriss des Haupthauses noch Unregelmässigkeiten aufweist, ohne dass eine deutliche Annäherung an ein Quadrat verkennbar wäre. Man umgeht jetzt nach Möglichkeit Geländeschwierigkeiten und beginnt, Begrenzungsmauern geradlinig zu ziehen. In der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts entsteht allmählich der charakteristische quadratische oder wenigstens rechteckige Grundriss der Deutschordensburg. Die typische Form dieses ausgebildeten Burgengrundrisses findet sich in Golub, Brandenburg und Lochstedt [17]).

Doch sind die Bedingungen, unter denen hier der regelmässige Grundriss entstanden ist, völlig anders als in späteren Jahrhunderten. Dehio nimmt sogar einen engen Zusammenhang mit Friedrichs II. italienischen Kastellen und Burgbauten in Apulien an [18]). Friedrich Becker [19]) dagegen sucht eine Verbindung mit der Klosteranlage des Mittelalters herzustellen. Nun fällt die Hauptblütezeit der Deutschordensburg in die letzten Jahrzehnte des 13. Jahrhunderts; und da scheint der Zeitunterschied zu den Bauten Friedrichs II. (erste Hälfte des 13. Jahrhunderts) doch zu gross zu sein, als dass man eine unmittelbare Beeinflussung für möglich halten könnte. Beckers Ansicht scheint dagegen viel für sich zu haben, da die Klosterbedeutung der Ordensburg nicht allzu sehr hinter dem Wehr-

[14]) K. H. Clasen, Entwicklung, Ursprung und Wesen der Deutschordensburg, in Jahrbuch f. Kunstwissenschaft (hrsg. v. E. Gall) 1926, S. 4.

[15]) Clasen, a. a. O., S. 4.

[16]) Clasen, a. a. O., S. 9 f.

[17]) Clasen, a. a. O., S. 10 f.

[18]) Georg Dehio, Die Kunst Unter-Italiens in der Zeit Kaiser Friedrichs II. in: Kunsthistorische Aufsätze, München-Berlin 1914.

[19]) Friedrich Becker, Die Profanbaukunst des Deutschen Ritterordens in Preussen. Diss. Greifswald 1914.

zweck zurücksteht. Denn die Kriegserfordernisse verbinden sich im Deutschordenslande mit dem Leben und der Kultur, die wir sonst in Klöstern finden. Ja, der Wohnbau der Deutschordensburg ist eine direkte Verbindung von Burg und Kloster. Trotzdem ist auch hier ein schwerwiegender Einwand nicht zu übersehen: Wäre der Einfluss der Klosteranlage wirklich so stark, wie es Becker annimmt, dann ist es nicht zu erklären, warum nicht auch die früheren Burgbauten des Ordenslandes den strengen quadratischen Grundriss der Klosteranlage aufzuweisen haben. Am nächsten kommt der Lösung Clasen [20]) wenn er ein Zusammenwirken all der verschiedenen Gestaltungsprinzipien annimmt, die zu dem selbständigen Typus der Burgform in Preussen geführt haben. Wir haben meist vier architektonisch völlig selbständig behandelte Flügel um einen Innenhof, eine Anlage, die vor allem dem Wehrzweck dient. Auch das ist ein wesentlicher Unterschied gegenüber dem Gestaltungsprinzip des italienischen Südens, in dem die Umfassungsmauer für den Verteidigungsfall das Primäre ist. Nach aussen kommt also der Burgcharakter deutlich zum Ausdruck, in der Raumgestaltung des Innern sind andere Prinzipien massgebend. Im Gegensatz zu der kleinen Dynastenburg braucht die Ordensburg als Kloster langgestreckte grosse Saalbauten, ein Erfordernis, das sicher zur Entstehung des regelmässigen Grundrisses beigetragen hat. Doch liegt der Unterschied zur Klosteranlage vor allem schon in der völlig andersartigen Raumeinteilung. Während im Kloster die Haupträumlichkeiten zu ebener Erde liegen können, müssen sie sich in der Burg im Obergeschoss befinden. Der merkwürdige Kastelltypus entsteht eben aus ganz besonderen Voraussetzungen, und auch befestigte Klöster ähneln ihm garnicht, sondern wirken viel eher höhenburgartig. Allein der Umstand, dass die Ordens-

[20]) K. H. Clasen, Entwicklung, Ursprung und Wesen der Deutschordensburg, in Jahrbuch für Kunstwissenschaft (hrsg. v. E. Gall), 1926.

Ders., Die mittelalterliche Kunst im Gebiete des Deutschordensstaates Preussen. I. Bd. Die Burgbauten. Königsberg 1927.

burg zugleich auch Kloster ist, erklärt dessen scheinbare Einwirkung ; und wenn auch südeuropäische Kastelltypen natürlich als bekannt vorausgesetzt werden können, müssen wir trotzdem die Entwicklung der Deutschordensburg als durchaus frei und selbständig bezeichnen. Nur so ist es zu erklären, dass dieser Burgtypus keine Nachfolge findet und für die Entwicklung der Burg des Mittelalters überhaupt keine Rolle spielt.

MEISSEN.

Eines der wichtigsten Verbindungsglieder zwischen dem mittelalterlichen Burgenbau und dem Palast der Renaissance bedeutet die Albrechtsburg zu Meissen (Abb. Taf. V, 9)[21]), deren Erbauung in die Jahre 1471 bis 1485 fällt. Mit dem Dom zu einem Ganzen zusammengeschlossen erhebt sie sich auf einem Felsen über der Elbe und bestätigt so schon durch die Wahl des Bauplatzes den Charakter der mittelalterlichen Burg, die so unzugänglich wie möglich sein soll. Die Anlage passt sich der Unregelmässigkeit des Geländes an, sodass der Grundriss zunächst zufällig und unübersichtlich erscheint ; die Möglichkeit einer Verteidigung durfte wohl auch hier nicht völlig ausser acht gelassen werden.

Die Baugeschichte meldet für 1471 den Baubeginn eines neuen Schlosses durch Arnold von Westfalen, der seit 1470 leitender Architekt des gesamten Bauwesens im Lande Meissen ist. Die Ausführung erfolgt für die Brüder Herzog Albrecht und Kurfürst Ernst von Sachsen. Für das Jahr 1479 ist uns ein Ansteigen der Bautätigkeit überliefert ; jedoch schon 1480 stirbt Arnold.

Wesentlich und neu den früher betrachteten Bauten gegenüber ist vor allem der einheitliche Plan, der vorliegt, als man

[21]) Beschreibende Darstellung der älteren Bau- u. Kunstdenkmäler in Sachsen, Heft 40 (bearb. v. C. Gurlitt), Dresden 1919, S. 396 ff.
Wanckel u. C. Gurlitt, Die Albrechtsburg zu Meissen, Dresden 1895.

mit dem Bau beginnt, sodass wir nicht wie sonst ein Nebeneinander von Bauteilen aus den verschiedensten Epochen haben. Der Grundriss des ersten Obergeschosses wird massgebend für die übrigen. Den Kern bildet der Mittelbau mit dem grossen Saal und der Kapelle, davor legen sich der grosse und der kleine Wendelstein. Der grosse Saal ist 28 m lang und über 12 m breit und nimmt damit die gesamte Breite des Baus ein ; nach Westen zeigt er drei grosse Fenster, nach Osten zwei, die sämtlich in tiefen Nischen liegen ; Türen gehen nach dem grossen Wendelstein und zur Hofstube. Die rechteckige Kapelle ist mit zwei Seiten des Sechsecks geschlossen. Der grosse Wendelstein nimmt eine kreisförmige Treppe auf, die von Strebepfeilern eingerahmt wird ; ihre Aufstellung bezeichnen vier Seiten eines Sechsecks. Umgänge befinden sich in jedem Geschoss.

Nach Süden schliesst sich zum Dom hin ein Trakt mit hauptsächlich vier Wohnräumen in jedem Geschoss an. Im ersten liegt hier die sog. « Kleine Saalstube ». Auf diesen Mittelbau folgt der Nordbau, im ersten Obergeschoss ganz von der grossen Hofstube ausgefüllt, und im stumpfen Winkel schliesst sich daran nach Nordosten ein quadratischer Bau mit einem grossen Gemach in allen Stockwerken.

Schon aus der Grundrissbeschreibung lässt sich die ganz neue Baugesinnung erkennen, die mit dem 16. Jahrhundert zu voller Blüte kommt. Das Enge, Gedrückte des mittelalterlichen Baus verschwindet ; Klarheit und Grosszügigkeit dominieren im Vergleich zu früherem, wenn auch schlichte gerade Raumformen noch fehlen, und der Umriss eine starke Bewegung zeigt. Doch ist das wieder mit dem Charakter des Bauplatzes zu erklären. Klar und übersichtlich ist die Fassade nach Westen gestellt, auf beiden Seiten von einem Treppenturm flankiert. Die Räume sind in ihren Beziehungen zu einander gut durchdacht, sie werden nicht mehr willkürlich nebeneinander aufgereiht, ja, es gibt sogar schon Vorsäle und Verbindungsgänge und vierteilige grosse Fenster, die dem Licht ungehinderten Zutritt gestatten. Man sieht, der Wohnzweck tritt nicht,

wie bei der mittelalterlichen Burg, von vornherein in den Hintergrund, wenn auch eine ideale Wohnlichkeit in der Albrechtsburg noch keineswegs erreicht ist.

Arnolds Verdienst bleibt die Schaffung des einheitlichen Bauplanes, gerade weil der mittelalterlichen Architektur solche Grundsätze noch unbekannt sind, und es daher keine Vorbilder gegeben hat. Dieser einheitliche Bauplan gibt den Zusammenhang mit den Anschauungen des 16. Jahrhunderts. Daraus lässt sich die Tatsache erklären, dass uns durch das ganze Mittelalter hindurch der Name keines Baumeisters als wesentlich überliefert ist. Er wurde als Handwerker betrachtet und war nach kürzester Zeit der Vergessenheit anheimgefallen. Arnold von Westfalen war der erste Architekt in modernem Sinne, ein wirklicher Künstler, und seine Albrechtsburg bildet zugleich Endpunkt und Ausgang einer Entwicklung. Doch scheint sein Stil zunächst so neu und umwälzend zu sein, dass ihn seine Zeitgenossen nicht verstanden. Denn er hinterlässt keine Schule, niemand folgt ihm, die Albrechtsburg bleibt einmaliges Werk eines grossen Künstlers.

ZWEITER TEIL.

Die unregelmässige Anlage.

1. Kapitel.

Neubau eines Hauptflügels im Anschluss an mittelalterliche Hofanlagen.

TORGAU.

Mehr als 50 Jahre später als die Meissener Albrechtsburg entsteht der erste grosse Bau der reinen Renaissance in Deutschland: Schloss Hartenfels in Torgau (Abb. Taf. V, 10)[22]. Die neue Baugesinnung wird schon im Grundriss sofort deutlich, wir finden ein bewusstes Hinzielen auf Regelmässigkeit und Symmetrie, deren Durchführung aber noch in den Anfängen stecken bleibt. Die ersten Bauten, die an der Stelle des heutigen Schlosses errichtet wurden, müssen bis ins 13. und 14. Jahrhundert zurückdatiert werden. 1470 wird Arnold von Westfalen Oberlandbaumeister in Sachsen, seine Tätigkeit auch in Torgau steht fest[23]; er mag vielleicht an den Fachwerkbauten des Eingangsflügels beteiligt gewesen sein, von denen sich jedoch nichts erhalten hat. Erst 1514 erfolgt die Wiederaufnahme des Baus, und damit beginnt zugleich die wichtigste Bauepoche.

[22]) Max Lewy, Schloss Hartenfels bei Torgau, Berlin 1908.
[23]) Wanckel u. Gurlitt, a. a. O., S. 8.

Zunächst beschäftigt man sich noch mit Um- und Anbauten an die vorhandenen Flügel. 1532 beschliesst Kurfürst Johann Friedrich der Grossmütige, einen stattlichen Bau auszuführen, der fast 70 m lang und 14 m breit sein sollte, und beruft zu diesem Zweck Conrad (Cunz) Krebs aus Koburg, der dort an der Moritzkirche tätig ist. Im Jahre 1538 erhält er bereits eine Anstellung auf Lebenszeit. Doch nennt eine Inschrift schon 1540 als Todesdatum.

Sein Hauptwerk ist der grosse Südostflügel (1532). Dazu macht er drei Visierungen. Der erste Plan rückt den Bau 12 m weiter nach Norden, der zweite Plan schiebt ihn um 4 m zurück und gibt auf der Aussenseite einen mächtigen viereckigen Turm, innen einen einfachen unbedeutenden Wendelstein an. Das dritte Visier erst, das der Hofseite ihre Bedeutung zuerkennt, ist endgültig. 1536 ist der Flügel völlig fertiggestellt.

Eine letzte Bauperiode beginnt 1543. Baumeister ist jetzt Nickel Grohmann. Die Kapelle wird neu erbaut, jedoch hat sich von der weiteren damals hergestellten Raumeinteilung nichts mehr erhalten.

Der Grundriss, wie er sich uns heute darbietet, zeigt vier Flügel, die sich um einen grossen Hof legen. Die beiden stumpfwinklig aneinander stossenden Flügel sind Ausbauten vom Anfange des 17. Jahrhunderts, die aber genau der ursprünglich dort bestehenden mittelalterlichen Anlage folgen. Diese mittelalterlichen Flügel liess man bei den Neubauten der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts (Südost- und Nordostflügel) bestehen. Die Bauten dieser Zeit fallen sofort durch ihre Regelmässigkeit auf. Beide Flügel zeigen eine schnurgerade Linienführung, fast genaue Rechtwinkligkeit und nur wenig unterschiedene Länge. Der neue Nordostbau enthält in der Hauptsache die Gemächer der Fürsten und die Kapelle, der Südostflügel, das Meisterwerk Conrad Krebs', zeigt zum ersten Male eine völlig neue Zweckbestimmung: Von vornherein ist er ganz auf Repräsentation gestellt. Fast die gesamte Länge und Breite des Flügels wird von dem einen grossen Saal eingenommen, der mit seinen 53 : 11 m eine für damalige Verhältnisse seltene

Grosszügigkeit aufweist [24]). Schade nur, dass die Höhe des Saales mit ihren 5 m doch recht gering blieb. Bei der immerhin ungewöhnlichen Länge muss die Decke damit etwas unangenehm Lastendes bekommen haben. Dennoch bedeutet diese Anordnung des Saales einen gewaltigen Fortschritt gegen die vergangenen Jahrhunderte, in denen man die Festräume in das oberste Geschoss legte und in den Hauptstockwerken die übrigen Räumlichkeiten in wenig durchdachter Folge nebeneinander stellte.

Genau vor der Mitte des Flügels steigt die mächtige Vertikale des Wendelsteins empor. Zwei symmetrische überdachte Freitreppen führen auf den freiliegenden Altan, der sich auf dem einfachen rechteckigen Unterbau herumlegt um den hier aufsteigenden halbrunden Treppenturm.

Im zweiten Stockwerk ist ein Laufgang der Hoffassade dieses Südostflügels vorgelegt. Eine derartige Galerie erfüllt einen dreifachen Zweck: Die dahinter liegenden Räume werden korridorartig miteinander verbunden, den Zuschauern von Turnieren, die im Schlosshof stattfinden, bietet sie einen günstigen Platz, und schliesslich stellt sie die einzige Verbindung mit den beiden angrenzenden Flügeln des Schlosses dar.

Man ist versucht, aus dem Neubau der beiden Flügel auf einen in der gleichen Art beabsichtigten Neubau der übrigen Flügel zu schliessen. Wäre dieser angenommene Plan zur Ausführung gebracht worden, so hätten wir in dieser frühen Zeit den völlig achsialen, ganz symmetrischen Grundrisstypus der Spätrenaissance, wie er in Deutschland erst um das Jahr 1600 aufkommt: vier um einen quadratischen Hof genau rechtwinklig

---

[24]) Die Länge des Saales beträgt nicht, wie häufig angegeben, 65 m. Wenn auch die am Nordostende abgetrennte, fast quadratische Saalstube von 12 m Seitenlänge (im Grundriss nicht sichtbar) in allerengstem Zusammenhang mit dem Grossen Saal steht, so muss die zwischen beiden eingezogene Trennungswand doch den Eindruck des Saales für das Auge erheblich verändert haben, da der sonst an allen Seiten gleichmässige Lichteinfall nun an dieser vierten Seite in Fortfall kommt.

stehende Flügel. Der Mittelpunkt ist der Südostflügel mit der genau in der Mitte liegenden Betonung durch den Grossen Wendelstein, genau gegenüber in der Mitte liegt die Durchfahrt im Eingangsflügel mit dem ebenfalls hervorgehobenen Torbau.

Diese Achsialität bildete den Anlass dazu, für den Torgauer Grundriss den Einfluss französischer Schlossbauten anzunehmen [25]), doch lassen sich derartige Beziehungen nicht ohne weiteres nachweisen. Es wäre denkbar, dass man zwar für die beiden neu erbauten Flügel die moderne Form und Gruppierung gewählt hatte, da hier die Repräsentationsräume und Wohnungen der Fürstlichkeiten untergebracht werden mussten. Ob man aber für die beiden übrigen Flügel, die schliesslich nichts als Wirtschaftsräume und Stallungen enthielten, ebenfalls einen so grosszügigen und kostspieligen Umbau plante, muss zum mindesten offen gelassen werden, zumal sich Urkunden über derartige Absichten nicht erhalten haben. Das wäre eine Baugesinnung, die zu dieser Zeit noch unbekannt war, und es hiesse das Streben und die Fähigkeiten der Zeit verkennen, wenn man schon jetzt derartige Pläne annehmen wollte. Man hilft sich damit, dass man die äusseren Architekturformen der bestehenden Flügel denen der Neubauten angleicht (Vorhangbögen) und so wenigstens eine einheitliche Formgebung erzielt. Schon allein die Betrachtung dieses einen Grundrisses zeigt, dass man mit dem Anbruch des 16. Jahrhunderts völlig andere Grundsätze und Tendenzen gelten lässt als bisher.

DESSAU.

Verwandte Züge finden sich im Grundriss des Schlosses zu Dessau [26]). Wieder benutzt man alte Bauten aus dem

[25]) Albrecht Haupt, Die Baukunst der Renaissance in Frankreich und Deutschland, in Hdb. d. Kunstwissenschaft, Berlin-Neubabelsberg (1923), S. 275.

[26]) Kurt Ehrlich, Die Dessauer Schlossbauten bis zum Ausgange des 16. Jahrhunderts, Berlin 1914.
Ludwig Grote, Das Land Anhalt, Berlin 1929, S. 61 ff.

14. Jahrhundert, die man gegen Ende der zwanziger Jahre des 16. Jahrhunderts einem umfassenden Umbau unterzieht. Der heutige Plan zeigt einen fast rechteckigen Hof, um den sich in ziemlich regelmässiger Form drei Gebäude herumlegen. Die Nordseite bleibt offen. Ursprünglich war die Anlage anders: Der älteste Teil, der im Anfang des 18. Jahrhunderts abgebrochene Nordflügel, stand spitzwinklig zum Westbau; daraus lässt sich schliessen, dass beide ehemals selbständige Gebäude waren, für deren Fluchtlinien die Stadtmauer massgebend war. Ein Zwischenbau verband dann später beide.

Der heute allerdings stark veränderte Westflügel (Abb. Taf. VI, 11), der mit grosser Wahrscheinlichkeit von dem Architekten Ludwig Binder[27]) etwa 1530 erbaut und 1533 beendet wurde (— also unmittelbar vor Torgau —), gibt allein noch einen Begriff von den einstigen Absichten des Erbauers[28]). Bauherr war Fürst Johann II. von Anhalt zusammen mit seinen Brüdern Joachim und Georg. Der nach dem ersteren genannte Johannbau (Westflügel) zeigt ein völlig frei hingestelltes, langgestrecktes Rechteck von etwa 42 m Länge und 10 m Breite, eine Form, die im ganzen an den Südostflügel des Torgauer Schlosses erinnert. Die Fassade liegt nach der Hofseite, die Mitte betont der vorgelegte Treppenturm (1531–1533), der sich überhaupt allmählich zum wichtigsten Stück der Fassade entwickelt. Wieder finden wir einen quadratischen Unterbau, auf dem ein Altan sich um den ganzen Turm herumzieht. Zum Altan führen zwei Freitreppen, von denen die nördliche breitere als Haupttreppe angesehen werden muss und stärker für die Wirkung berechnet ist. Auf dem Podest erst erhebt sich der eigentliche polygonale Treppenturm, dessen Grundriss 5 Seiten des Achtecks bilden.

Dieser sog. Johannbau gibt, für sich betrachtet, durchaus

---

[27]) Ludwig Binders Tätigkeit ist an der Dessauer Schlosskirche zur gleichen Zeit nachweisbar. Das von dorther bekannte Steinmetzzeichen findet sich auch an den wichtigsten Stellen des Schlossturmes.

[28]) Einer Restaurierung im 19. Jahrhundert fielen leider die Giebel zum Opfer, und ein drittes Geschoss wurde neu aufgebaut.

den Eindruck grösster Geschlossenheit und Symmetrie in den Umrisslinien des Grundrisses, nicht aber in der Inneneinteilung. Wenn auch die ältere primitivste Art der wahllosen Aneinanderreihung von Räumen hier nicht mehr zu finden ist, so bleiben doch Korridore oder etwa ein der Fassade vorgelegter Laufgang, wie ihn kurz darauf Torgau aufweist (s. oben), noch unbekannt.

Schon allein die Tatsache, dass der Johannbau des Dessauer Schlosses nicht nur Zwecke der Repräsentation zu erfüllen hat wie der entsprechende Flügel in Torgau, macht die Anwendung jener Grosszügigkeit, die wir dort erkennen konnten, hier unmöglich. Es bleibt anzuerkennen, dass das erste Obergeschoss in Dessau, das die Haupträumlichkeiten enthält, diese in drei klare Partien zusammenfasst, die sich schon durch die besondere Stärke der Mauern auch im Grundriss herausheben. Der mittlere Teil, also etwa ein Drittel des ganzen Flügels, umfasst den Rittersaal, der von der grossen Wendeltreppe direkt zugänglich und damit besonders geschickt angeordnet ist.

Wenn wir so die Vergleichsmöglichkeiten und Unterschiede der Grundrisskompositionen des Baus Krebs' in Torgau und des Johannbaus in Dessau herauszuheben bemüht waren, so ergibt sich doch bei aller Verwandtschaft eine grosse Verschiedenheit zwischen beiden. Trotzdem lässt sich die einheitliche gerade Entwicklungslinie nicht verkennen, auf der sie beide liegen. Überraschend und unbedingt abzulehnen ist aber der Schluss, den man daraus gezogen hat [29]: an der Autorschaft Krebs' sei für den Johannbau nicht zu zweifeln. Es ist ganz undenkbar, dass der gleiche Künstler in einem so kurzen Zeitabstand von zwei bis drei Jahren (1533 ist Dessau vollendet, 1536 Torgau) zwei Werke schaffen konnte, die auf so verschiedenen Entwicklungsstufen stehen. Viel eher möchte man annehmen, dass Krebs bei seinem Torgauer Werk sich den noch im Bau befindlichen Dessauer Flügel zum direkten Vorbild genommen und mit seiner ungleich höheren Künstlerschaft bei weitem übertroffen hat.

---

[29]) s. Haupt, a. a. O., S. 278.

BERLIN.

In engstem Zusammenhang mit den bisher besprochenen Schlössern, vor allem mit Torgau, steht der Grundriss des alten Berliner Schlosses (Abb. Taf. VI, 12)[30], von dem sich leider nur noch geringe Reste erhalten haben. Die ältesten noch vorhandenen Teile sind die Kapelle und der mit ihr in Verbindung stehende sog. «Grüne Hut». Sie gehören noch zu der Burg, die Friedrich II. von 1442—1451 erbaut. Aber schon nach kurzer Zeit reicht sie den erhöhten Ansprüchen nicht mehr aus, Joachim II. lässt sie abreissen und führt 1538 den Neubau eines Schlosses auf, für dessen Gestaltung er den Baumeister Kaspar Theiss gewinnt, neben dem in einer offenbar untergeordneten Stellung noch Kunz Buntschuh urkundlich erwähnt wird.

Ein Blick auf den Grundriss zeigt die grosse Ähnlichkeit mit Torgau. Der Haupt-(Südost-)flügel ist ein langgestrecktes Rechteck von geringer Tiefe, die Front nach dem Schlossplatz zeigt 13 Fensterachsen, die Mitte wird durch einen balkonartigen Vorbau hervorgehoben, die Ecken durch Erker, die in dreiviertelkreisförmiger Rundung die Fassade symmetrisch abschliessen. Die gleiche Regelmässigkeit gilt für die Hofseite: Genau vor der Mitte der Fassade erhebt sich der mächtige halbkreisförmige Wendelstein auf einem rechteckigen Unterbau, zu dessen breitem Altan eine Freitreppe hinaufführt. Ein weiterer, wenn auch viel kleinerer Treppenturm befand sich am Nordostflügel, neben ihm der grössere achteckige «Reitschnecken»[31]. Diese beiden sind mit dem grossen Treppenturm durch gedeckte Säulengänge oder Loggien verbunden, die hier die noch unbekannten Korridore ersetzen und der offenen Galerie des Torgauer Schlosses entsprechen.

---

[30]) Bau- u. Kunstdenkmäler von Berlin, Berlin 1893 (bearb. v. R. Borrmann), S. 258 ff. mit weiteren Literaturangaben.

R. Dohme, Das Königl. Schloss in Berlin, Leipzig 1876.

[31]) Stufen fehlen, stattdessen nur eine zum Hinaufreiten geeignete Rampe.

Die gesamte Länge und Breite des Südostflügels, 71 : 12 m, nahm der Grosse Saal ein ; allerdings wird man auch hier mit dem Vorhandensein einer Saalstube rechnen müssen. Auch hier werden die Proportionen gedrückt erschienen sein, wenn man bedenkt, dass die Höhe dieses Riesensaales höchstens 7 m betrug. Aber schon die Schwierigkeit, einen höheren Raum hinreichend zu erwärmen, verbot andere Verhältnisse.

Aus dieser Beschreibung geht hervor, dass die Übereinstimmung der Gesamtanlage mit Torgau ausserordentlich gross ist. Die Form der beiden Hauptflügel ist gleich, der Grosse Saal hat annähernd die gleichen Proportionen, die Eckerker und der Treppenturm entsprechen sich in ihrer Anordnung bis ins Einzelne, dennoch kann von einem gedankenlosen Kopieren nicht die Rede sein. Wie wir sahen, führt in Berlin nur eine Freitreppe auf den Altan des Wendelsteins, eine Form der Anlage, die eher der in Dessau erreichten Wirkung nahesteht. Und vor allem muss die Bemalung der äusseren Fassadenflächen [32]), die sich für Torgau nicht nachweisen lässt, einen wesentlich anderen Eindruck hervorgerufen haben. Ferner ist es bekannt — es geht aus Torgauer Rechnungen hervor [33]) —, dass Conrad Krebs im Jahre 1537 fünf Wochen in Berlin war. Das erklärt die Beziehungen genügend, denn es ist als sicher anzunehmen, dass er bei dieser Gelegenheit einen bestimmenden Einfluss auf die Pläne Theiss' geltend machte. Dass er aber selbst den Gesamtentwurf für das Schloss geliefert hat, und Theiss sich mit der blossen Ausführung der Pläne begnügen musste, das anzunehmen liegt kein Grund vor.

Die bisher betrachteten Bauwerke schliessen sich vor allem dadurch zu einer Einheit zusammen, dass ihnen allen ein Streben nach Regelmässigkeit, Achsialität, Symmetrie eigen ist, das sich nur an den neu zu erbauenden Teilen des Schlosses auswirkt. Oft wird es Gleichgültigkeit dem Bestehenden gegenüber gewesen sein, häufig auch Gründe finanzieller Natur, die eine

[32]) Vom Erdgeschoss abgesehen, bei dem Quaderung vorhanden war.

[33]) Lewy, a. a. O., S. 94.

völlige Neugestaltung der vorhandenen Bauteile oder wenigstens einen durchgreifenden Umbau verhinderten. Dennoch können wir uns nicht ganz der Meinung verschliessen, dass der Architekt eine gewisse Befriedigung empfindet, wenn er mit Hilfe schon bestehender alter Gebäude seinem Werke eine Wirkung zu verleihen vermag, die mit derjenigen mittelalterlicher Burgen in Zusammenhang steht. Man hatte — in Deutschland wenigstens — nirgends Beispiele, die die Vorzüge klar gegliederter, einfacher, geradliniger Architektur ins Licht rücken konnten. Erst ganz allmählich im Laufe des 16. Jahrhunderts treten diese deutlicher hervor. Zunächst aber halten sich das Hinzielen auf Regelmässigkeit und das Streben nach malerisch-bewegter Wirkung zum mindesten die Wage. Wie weit die einzelnen in dieser Zeit entstandenen Bauwerke einen Ausgleich zwischen diesen sich scheinbar widersprechenden Bestrebungen finden konnten, werden die folgenden Betrachtungen zu erweisen haben.

---

2. Kapitel.

Die Bautätigkeit der Parrs.

BRIEG.

Wir finden diese Bestrebungen auch in den Bauten Schlesiens wieder, vor allem in Brieg, dessen Piastenschloss (Abb. Taf. VII, 13) [34]) eines der Hauptwerke und Hauptzentren der Renaissance in Schlesien darstellt. Um das Jahr 1369

[34]) Die Kunstdenkmäler der Landkreise des Reg.-Bezirks Breslau, bearb. v. H. Lutsch, Fürstentum Brieg, Breslau 1889, S. 324 ff.

H. Kunz, Das Schloss der Piasten zum Briege, Brieg 1885.

August Hahr, Die Architektenfamilie Pahr, Strassburg 1908, S. 12 ff.

beginnt hier Herzog Ludwig I. am Ufer der Oder den ersten massiven Neubau des Schlosses. Aus einzelnen Bemerkungen in Urkunden bleibt zu vermuten, dass das alte Schloss mit drei Flügeln um einen Hof herum aufgebaut war, dessen vierte (Ost-)Seite nach der Oder hin offen blieb. Dieses System bleibt auch für den Neubau massgebend, den Herzog Friedrich II. 1544 beginnt, und der im wesentlichen bis 1574 unter der Regierung Georgs II. fertiggestellt ist. Leider sind auch aus dieser wichtigsten Bauepoche des Schlosses nur noch geringe Reste erhalten das meiste fiel 1741 der Belagerung durch Friedrich den Grossen zum Opfer. Man kann annehmen, dass die Grundmauern des alten Schlosses Ludwigs I. für den Renaissancebau beibehalten werden. Denn auch die Flügel des 16. Jahrhunderts stehen in dem gleichen Zusammenhang mit der erhaltenen spätgotischen Hedwigskapelle, wie es bei den Flügeln des 14. Jahrhunderts der Fall gewesen sein muss. Ein wenig unklar wird der Grundriss an der Stelle, wo der Portalbau aus der Flucht des Südflügels herausspringt. Er gerät mit den Mauern der Kapelle in Konflikt, ein Beweis dafür, dass er ganz und gar dem 16. Jahrhundert angehört und nicht auf älteren Fundamenten errichtet sein kann. Dieser Gedanke des gesondert behandelten, vortretenden Portalbaus ist vor allem in Frankreich zu Hause [35]). Man könnte etwa an Schloss Anet [36]) denken oder an Chaumont [37]), vor allem Gaillon [38]), ferner La Rochefoucauld [39]), La Tour d'Aigues [40]) u. v. a. Die Akzentuierung des Portalbaus ist den französischen Beispielen und dem Brieger Grundriss gemeinsam. Verschieden aber ist die Art, mit der diese Akzentuierung erreicht ist. Die rechteckige, kubisch-massige Form des Brieger

---

[35]) s. Haupt, a. a. O., S. 280.

[36]) François Gebelin, Les châteaux de la Renaissance. Paris (1927), fig. 24.

[37]) Gebelin, fig. 22.

[38]) Gebelin, fig. 60.

[39]) Gebelin, fig. 73.

[40]) Gebelin, fig. 76.

Schlossportals lässt sich mit keinem der genannten französischen Bauten vergleichen. Dass also die französische Renaissance in ihren Grundgedanken den schlesischen Künstlern bekannt gewesen ist, kann als sicher angenommen werden; unwahrscheinlich aber ist es, dass diese Kenntnis sich bis auf Einzelheiten erstreckt hat.

Wenn man sich vorstellt, dass dem Renaissance-Neubau des Schlosses die Mauern des alten Schlossbaus zugrunde liegen, dann erklärt sich auch die Unregelmässigkeit des zur Oder hin gelegenen Flügels. Er musste ganz neu erbaut werden, da auf dieser Seite nichts existierte. Man richtet sich dabei soweit nach der natürlichen Lage des Ortes, dass man den neuen Flügel in eine Parallele mit dem Flusse setzt; und hier entsteht die Unregelmässigkeit im Gesamtgrundriss des Schlosses, nämlich der spitze Winkel zwischen Oder- und Portalflügel. Ein Gegengewicht dazu bedeutet die ruhige und gleichmässige Art, mit der vier Treppentürme als Verbindung der Flügel in die vier Ecken des Hofes gesetzt sind (nur einer erhalten).

Alle diese Einzelheiten mögen den Bau nicht grundlegend von anderen ähnlichen der Zeit unterscheiden, ganz besonders wirkungsvoll aber sind die ungewöhnlich grossen Ausmasse des Hofes, dessen Ansicht auch bei diesem Schloss den wichtigsten Bestandteil bildet. Er bedeckte eine Fläche von ungefähr 2000 qm, also war eine Hofseite etwa 45 m lang. Nur schwach ist die Vorstellung, die man heute davon erhält, ist doch vom Nordflügel nichts, vom Westflügel nur ein unbedeutender Rest erhalten, während sich die übrigen Teile in einem beklagenswerten Zustand der Zerstörung befinden.

Die Inneneinteilung des Schlosses hat noch nicht allzu viel von den Errungenschaften des 16. Jahrhunderts verwerten können: Die Räume sind in einfachster Weise nebeneinander aufgereiht, ohne dass irgendeine Gliederung in Haupt- und Nebenräume im Grundriss erkennbar wäre; die Verbindung vermitteln die Galerien des Hofes und die schon erwähnten Treppentürme. Doch sind auch von diesen Galerien nur Bruchstücke erhalten, und die Rekonstruktion, die davon hergestellt

wurde [41]), ist nur im Prinzip richtig, in der Durchführung dagegen sicher falsch : Die Galerien haben keineswegs den ganzen Hof auf allen vier Seiten und in allen drei Stockwerken übereinander umzogen. Richtiger scheint die Rekonstruktion an anderer Stelle [42]), wo nur zwei Reihen Arkaden übereinander und oben ein offener Laufgang angenommen werden.

Der spitze Winkel zwischen Oder- und Südflügel ergab sich, wie wir sahen, aus der natürlichen Lage des Ortes, deren Berücksichtigung immerhin ein rückständiges Moment bedeutet. Aber durchgreifende Regelmässigkeit der gesamten Anlage scheint man doch damals schon für so erstrebenswert gehalten zu haben, dass man die Arkaden der Galerien nicht in eine genaue Parallele zum Südflügel stellte und sie loggienartig den in diesem Winkel stehenden Treppenturm umziehen liess, sodass für die Wirkung dieser spitze Winkel unauffällig blieb.

Hätten wir den Grundriss des Brieger Schlosses erhalten, ohne dass sich die Bauzeiten für die einzelnen Teile urkundlich ermitteln liessen, so könnte man ihn ohne weiteres auf die Mitte des 16. Jahrhunderts datieren. Aber eine genauere Zeitangabe scheint uns zunächst nicht möglich. Wir möchten damit sagen, dass das Prinzip des Schlossbaus in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, ja über die ganze Epoche hinweg, die man Renaissance zu nennen sich gewöhnt hat, im wesentlichen immer dem gleichen Schema folgt. Die vier Flügel, die mehr oder weniger regelmässig, oft vom Gelände, oft von speziellen Intentionen des Bauherrn abhängig, den möglichst repräsentativ gebildeten Hof umziehen, bleiben verbunden mit dem Grundriss des deutschen Schlosses, ob es nun um 1530 erbaut wird oder um 1610. Daneben lässt sich noch eine kleine Anzahl von Typen nachweisen, die in den verschiedensten Gegenden oft unvermutet erscheinen. Sie müssen unter anderen

---

[41]) Hermann Kunz, Das Schloss der Piasten zum Briege, Brieg 1885, Tfl. 4.

[42]) Wilhelm Lübke, Geschichte der Renaissance in Deutschland, 3. Aufl., Esslingen a. N. 1914, Bd. II, S. 163, Abb. 87.

Voraussetzungen betrachtet werden und sind nur geringen Abwandlungen unterworfen. Wir werden sie noch häufig antreffen und beobachten können, dass sie für die Entwicklung des Vierflügelbaus nicht von allzu grosser Bedeutung sind und Ausnahmen bleiben.

Jetzt kommt es darauf an zu zeigen, dass der vierflügelige Grundriss, der uns — in immer leicht veränderter Form — nun schon mehrfach begegnete, in seinem Kern die Jahrzehnte hindurch bestehen bleibt, wenn sich auch ein Fortschreiten, ein Streben nach klaren Formen, geraden Linien innerhalb des Gegebenen um so stärker bemerkbar machen wird als die Zeit vorrückt.

LIEGNITZ.

Ein zweites, ehemals sehr bedeutendes Werk der Piasten haben wir im Schlosse zu Liegnitz[43]) vor uns. Für unsere den Grundriss behandelnde Betrachtung ist es nur noch bedingt von Interesse, da es im Laufe der Zeit mehrfach entstellenden Umbauten zum Opfer gefallen ist. Als wesentlich lässt sich aber auch heute noch erkennen, dass der Grundriss sich durchaus den bisher besprochenen anschliesst: Drei nicht genau rechtwinklig stehende Flügel um einen mächtigen Hof, dessen vierte Seite heute ein moderner einstöckiger Bau schliesst. Hier folgt dann der Übergang in einen zweiten, noch grösseren Hof, der von unregelmässigen Nebengebäuden umgeben wurde. Über die Verbindung der einzelnen Flügel unter einander und die ursprüngliche Inneneinteilung lässt sich Genaues nicht mehr sagen, von all dem hat sich nichts erhalten. Auch die steinerne Galerie, die sich in Erdgeschosshöhe am Südflügel entlangzog, ist ganz verschwunden. Von Bedeutung ist heute nur noch der im Jahre 1533 errichtete Portalbau,

---

[43]) Kunstdenkmäler des Reg.-Bezirks Liegnitz, bearb. v. H. Lutsch, Fürstentum Liegnitz, Breslau 1891, S. 229 ff.
O. Peters in Zeitschrift f. Bauwesen, Berlin 1889.

der — ähnlich wie in Brieg — scharf aus der geschlossenen Umrisslinie des Grundrisses herausspringt. Für diesen Portalbau gilt das Gleiche wie für den des Brieger Schlosses (s. oben S. 24 f.) [44]).

Einen Grundriss, der sich leicht den bisher betrachteten anfügt, finden wir unweit auf polnischem Boden in K r a k a u. Drei Flügel, Innenhof, rings umlaufende Arkaden sind die Charakteristika des auf dem Wawel sich erhebenden Renaissance-Schlosses [45]). Die Wahl des Bauplatzes, erhöhte Lage auf einem Felsen innerhalb der heutigen Stadt, weist auf die frühe mittelalterliche Entstehung der Burg. Die Renaissance-Neubauten von 1512 und 1536 behalten dann die gewählte Stelle bei. Interessant, dass hier bei grosser Verwandtschaft mit den schlesischen Schlössern die Tätigkeit italienischer Baumeister — die Urkunden sprechen von Franziscus Italus, Francesco Lori aus Toscana u. a. — gesichert ist.

In Schlesien selbst finden wir eine ganze Kolonie von Baukünstlern, die in der Hauptsache zum Bau der schlesischen Schlösser aus Oberitalien herangezogen wurden und damit entscheidenden Einfluss auf die Einführung der Renaissance in Deutschland gewannen. Nur eine genaue Untersuchung der architektonischen Einzelformen und ganz besonders des Bauornaments vermag den Umfang und die Bedeutung dieses Einflusses zu klären. Jedenfalls steht nach dem bisher Gesagten fest, dass er, was die Gestaltung des Grundrisses angeht, nicht allzu gross gewesen sein kann. Denn was wir an Rechtwinkligkeit und Regelmässigkeit beobachten konnten, passt durchaus in die Entwicklungslinie innerhalb Deutschlands und benötigt nicht die intensive Kenntnis des italienischen Palastschemas. Wir haben gesehen, dass viel eher eine Beziehung zu Französi-

---

[44]) Die starke Betonung des Portals ist eine für Schlesien charakteristische Form. Neben Brieg und Liegnitz seien hierfür nur noch Oels, Plagwitz u. Haynau angeführt.

[45]) Essenwein, Die mittelalterlichen Kunstdenkmale der Stadt Krakau, Nürnberg 1866.

Alfr. Lauterbach, Die Renaissance in Krakau, München 1911.

schem in Frage kommt. Der Führer der italienischen Künstlerkolonie ist Jakob Parr aus Mailand (tätig in Brieg von 1547 an), ein Mitglied jener Familie, deren Weg an Hand ihrer Bautätigkeit von Italien über Deutschland bis nach Schweden deutlich sich verfolgen lässt. Das Verdienst der Parrs liegt für uns in der Tatsache, dass sie in Schlesien der Renaissance in der Baukunst zum Siege verholfen haben, nicht eigentlich aber, wie häufig angenommen, der reinen italienischen, sondern einer durchaus ins Deutsche übersetzten und der deutschen Tradition nahestehenden Renaissance.

GÜSTROW.

Auf ihrer Wanderung nach Schweden finden wir die Parrs in Güstrow[46]) wieder, wo das in den Jahren 1558 bis 1565 erbaute Schloss (Abb. Taf. VII, 14) als ein Werk des Franziscus Parr anzusehen ist. Als das am besten erhaltene aller Bauwerke, die die Parrs errichtet haben, ist es von besonderer Bedeutung um so mehr, als es auch nach seinen Ausmassen und Formen im Lande völlig vereinzelt dasteht.

Wir kommen damit bereits in die zweite Hälfte des Jahrhunderts, eine Tatsache, die sich an den veränderten Grundrissformen dokumentieren lassen wird. Das Schloss zu Güstrow bedeutet einen wichtigen Punkt auf dem Wege von der mittelalterlichen, fast durch den Zufall bestimmten, aber doch erwünschten Regellosigkeit des Grundrisses zu der durchgebildeten Symmetrie der Vierflügelanlage, deren höchste Entwicklungsstufe die Jahrhundertwende bringen wird.

---

[46]) Die Kunst- u. Geschichtsdenkmäler des Grossherzogtums Mecklenburg-Schwerin, Bd. IV, bearb. v. Fr. Schlie, Schwerin 1901, S. 254 ff.

August Hahr, Die Architektenfamilie Pahr, Strassburg 1908, S. 32 ff.

O. Gehrig, Das Schloss zu Güstrow, Güstrow 1921.

Den Hauptteil des Schlosses bildet der nach Westen gelegene Flügel, dessen beide Ecken von zwei achteckigen, in ihrem Grundriss verschieden grossen Türmen gerahmt werden. Dieser Westflügel bedeutet mit dem in genauer Rechtwinkligkeit daran anschliessenden Südflügel das Werk des Franziscus Parr. Der nach Norden gelegene Bau stammt von dem 1583 auf Parr folgenden Hofbaumeister Philipp Brandin, der aus den Niederlanden (Utrecht) hierher kam und den gerade abgebrannten Flügel erneuerte. Auch hier haben wir genaue Parallelität, sodass die drei Flügel einen regelmässig geschnittenen, rechtwinkligen Hof umschliessen. Parrs Flügel wird auf der Hofseite durch einen ovalen Treppenturm geschlossen, von dem aus sich eine mächtige Säulengalerie zum Westflügel hinzieht, Brandins Nordflügel durch einen viereckigen Turm mit Balkon. Der ursprüngliche Bauplan mag den Grundriss etwa so vorgesehen haben, wie er heute vor uns steht. Doch zeigen Stiche des 17. Jahrhunderts eine niedrige Terrasse, die die Verlängerung des Südflügels bildet, und auch der Nordflügel hatte noch einen Anbau aufzuweisen, eine Anlage, die den Hof auf das Doppelte seiner ursprünglichen Grösse gebracht haben muss. Diese Teile sind heute wieder verschwunden ebenso wie der ganze östliche Flügel, der allerdings nie den Grundriss völlig schloss [47]), sodass von einer einheitlich geplanten, regelmässigen Vierflügelanlage jedenfalls nicht die Rede sein kann.

Es ist verlockend, die hier besprochene Grundrissform als wichtigen Punkt auf der Entwicklungslinie, als wesentlichen Fortschritt anzusehen, wie wir es getan haben. Dennoch lässt es sich nicht verkennen, dass das Streben, einen solchen Grundriss zu erlangen, schon seit längerer Zeit bei dem Bau der Schlösser vorhanden gewesen sein mag, die Verwirklichung aber oft an der verlangten Berücksichtigung der gegebenen alten Bauteile scheitern musste. Das Güstrower Schloss ist das

---

[47]) Die Südostecke des Hofes war nur zu Wallensteins Zeit mit einem Zwischenbau geschlossen worden, der bereits wenige Jahre später wieder entfernt wurde.

erste Bauwerk, dessen Errichtung wir als völligen Neubau bezeichnen können. Auch das Innere ist klar gegliedert, weite grosse Räume mit gut verteilter Belichtung geben ihm einen gewissen Prunk. An anderen Orten nicht häufig zu finden ist auch die grosse Anzahl von kleinen, in die Mauerdicke eingebauten Wendeltreppen, die eine gute Verbindung der in den verschiedenen Stockwerken gelegenen Räume darstellen. Dagegen ist die Verteilung der nebeneinander liegenden Räume noch nicht so fortgeschritten, wir finden eine blosse Aufreihung, keine Korridore; die einzige Verbindung stellen die offenen Galerien dar.

Der Grundriss lässt deutlich erkennen, dass trotz der Mischung der Stile, die durch die Tätigkeit eines aus der lombardischen Schule stammenden Baumeisters und eines niederländischen Künstlers bedingt ist, zunächst einmal klare geradlinige Formen den Plan bestimmten. Aber eine rein italienische Palastanlage blieb für den Norden eine Unmöglichkeit. Mag nun der Auftraggeber Herzog Ulrich hier den Ausschlag gegeben haben, oder mag der Baumeister den Forderungen des Nordens Zugeständnisse gemacht haben, deutlich ist es jedenfalls, dass wir noch nirgends einer Fassade begegnet sind, deren bewegte Form sich schon im Grundriss so klar erkennen lässt. Die Geradlinigkeit ist aufgegeben, der Torbau springt hervor [48]), ein mehrfaches Vor und Zurück der Massen, ein bewusstes Hinarbeiten auf Asymmetrie und die damit verbundene Unruhe und Bewegtheit der Linie geben diesem Bauteil etwas durchaus Einmaliges. Man ist versucht, diese — überaus wirksame — Unregelmässigkeit der Fassade als beabsichtigtes Gegengewicht zu der betont klaren Gliederung der Gesamtanlage zu empfinden.

[48]) Wie am Brieger Piastenschloss und in Liegnitz.

3. Kapitel.

Der Grundrisstypus um 1550.

WISMAR.

Nicht zahlreich sind die Denkmäler der Renaissance in Norddeutschland. Der « Fürstenhof » zu Wismar[49]), den Herzog Johann Albrecht von Mecklenburg in den Jahren 1553–1555 errichten liess, nimmt unter ihnen eine hervorragende Stelle ein. Der Grundriss ist überaus einfach. An Stelle eines 1506 erbauten gotischen Saalbaus ersteht hier ein langer rechteckiger Bau in der Fluchtlinie der Strasse, während die andere Breitseite dem Hofe zugewendet ist. An die Ostseite schliesst sich ein viereckiger Seitenflügel an, der aber so kurz ist, dass er nur einer Treppe Raum bietet (der sog. « Windelstein »). Wie schon der Name sagt, haben wir hier eine Umbildung des wohlbekannten norddeutschen Wendelsteins vor uns. Die Tordurchfahrt, in der Mitte des Gebäudes gelegen, ist zugleich der einzige Zugang, zunächst allerdings nur in den Hof, von dem aus das Erdgeschoss direkt, die übrigen Stockwerke durch den erwähnten Treppenturm zugänglich sind. Diese Art der Anordnung der Eingänge ist durchaus noch unter dem altertümlichen Gesichtspunkt vorgenommen, den Baublock auf die einfachste Weise nach aussen hin abriegeln und überhaupt so sehr wie möglich sichern zu können. Auch die Innenräume sind sehr einfach angeordnet: Im Erdgeschoss die Nebenräume, im ersten Stockwerk der Grosse Saal, der genau wie in Torgau und Berlin die ganze Länge des Flügels einnimmt,

[49]) Kunst- u. Geschichtsdenkmäler von Mecklenburg-Schwerin, Bd. II, bearb. v. Fr. Schlie, Schwerin 1899, S. 186 ff.

G. C. F. Lisch, Gesch. d. fürstl. Residenzschlösser zu Wismar, Schwerin u. Gadebusch, Schwerin 1840.

Fr. Sarre, Der Fürstenhof zu Wismar u. d. norddeutsche Terrakotta-Architektur, Berlin 1890.

O. Gehrig, Die bürgerliche Baukunst Wismars, Rostock o. J.

und im obersten Stockwerk der Speisesaal und einige Wohnzimmer. Demnach entspricht der Grundriss des Schlosses, dessen überragende Bedeutung vor allem auf dem Gebiete der Dekoration liegt, durchaus denjenigen, die wir bisher kennen gelernt haben, und lässt keinerlei wesentliche Veränderungen erkennen. Nur in der viereckigen Geradlinigkeit des Treppenturms möchten wir einen Hinweis auf italienisches Formgefühl erblicken [50]).

DRESDEN.

Nach dieser Besprechung der wichtigsten Schlossgrundrisse Norddeutschlands, die alle ihre Form mehr oder weniger von der mittelalterlichen Burg ableiten, aber doch, wie wir sahen, Veränderungen aufzuweisen haben, die wir als Entwicklung oder Fortschritt bezeichnen müssen, ist es an der Zeit, zu dem ersten grossen Baudenkmal überzugehen, in dem die Erfordernisse der neueren Zeit in weitgehendem Masse berücksichtigt zu sein scheinen, dem Schlosse zu Dresden (Abb. Taf. VIII, 15) [51]). Ebenfalls aus mittelalterlichen Bauten hervorgewachsen [52]), wurde das Schloss in seinen einzelnen, unhar-

[50]) In engstem Anschluss an den Wismarer « Fürstenhof » entsteht 1571 unter der Leitung des Baumeisters Christoph Haubitz das Schloss zu Gadebusch; auch hier finden wir den gleichen ausgedehnten rechteckigen Grundriss mit dem kleinen Seitenflügel, in dem das Treppenhaus untergebracht ist. Wieder nimmt das gesamte erste Stockwerk der grosse Festsaal ein. (Kunst- u. Geschichtsdenkmäler von Mecklenburg-Schwerin, Bd. II, S. 481 ff.; Fr. Lisch, a. a. O., S. 61 ff.)

[51]) Beschreibende Darstellung der älteren Bau- u. Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen (bearb. v. C. Gurlitt), Heft 21 u. 22, Dresden 1900, S. 336 ff.

Cornelius Gurlitt, Das Kgl. Schloss zu Dresden und seine Erbauer, Mitt. d. Sächs. Altertumsvereins, Heft 28, Dresden 1878.

[52]) 1285 finden wir es zum ersten Male in einer Urkunde Markgraf Heinrichs des Erlauchten erwähnt, und im 15. Jahrhundert haben wir eine ganze Reihe von Nachrichten.

monisch nebeneinander gestellten Teilen häufigen Umbauten unterworfen, die in ihren Details heute kaum noch von einander zu trennen sind. Von Interesse ist die Bautätigkeit erst 1533, dem Entstehungsjahr des sog. Georgenbaus, der unter Herzog Georg wahrscheinlich von Hans Schickentanz errichtet wurde. Er stellt eigentlich nur einen an die Nordseite des Schlosses nach Osten hin angebauten Torflügel dar, sodass er für die Grundrissbetrachtung nicht von Bedeutung ist.

Erst 1547 beginnt die Hauptbautätigkeit am Schlosse. In diesem Jahre lässt Kurfürst Moritz den alten Westflügel niederlegen und beginnt 1548 mit den Um- und Neubauten, die sich jedoch auf verhältnismässig geringfügige Veränderungen beschränken. Daher wird bereits kurz darauf der durchgreifende Neubau erforderlich. Wahrscheinlich stammt der Plan hierzu von Caspar Vogt von Wierandt, während der in den Urkunden ebenfalls häufig erwähnte Hans Dehn wohl nur die Leitung der Bauten innegehabt haben mag [53]). Wesentlich ist vor allem der Beschluss, das Schloss nach Westen um das Doppelte zu vergrössern [54]). Man beginnt sofort mit den Arbeiten, und schon 1555 ist das meiste vollendet. Diese Einheitlichkeit der Pläne und der Ausführung bringt es mit sich, dass wir trotz der Benutzung vieler älterer Bauteile einen für die Zeit verhältnismässig gut komponierten Grundriss vor uns haben. Vier Flügel umgeben den fast rechteckigen Hof, nur der schräg verlaufende Osttrakt, der sich in seiner Linienführung nach der Schlossstrasse richtet, bringt eine leichte Unregelmässigkeit hinein. Noch um die Mitte des Jahrhunderts sind es also äussere Umstände, die das Zustandekommen einer völlig regelmässigen, symmetrischen Grundrissgestaltung verhindern. In die Ecken des Hofes sind die Wendelstiegen gesetzt. Durch die Verlängerung

[53]) Vgl. C. Gurlitt, a. a. O., S. 23 ff. und 45 ff.

[54]) Darüber berichtet der Oberhauptmann des Meissnischen Kreises Ernst von Miltitz an den abwesenden Kurfürsten in einem Brief von 1549, s. Beschr. Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen, Heft 22, bearb. v. C. Gurlitt, Dresden 1903, S. 353.

des Gesamtbaus nach Westen ist der alte Hausmannsturm der Mittelpunkt des Nordflügels geworden ; diese bevorzugte Lage wird noch durch die davorgelegte fünfbogige Arkadengalerie betont, die ihrerseits aber wieder den praktischen Zweck verfolgt, die beiden Teile des Nordflügels zu verbinden, denn der dahinter liegende mittelalterliche Hausmannsturm stellt mit seinen dicken undurchbrochenen Wänden einen Keil dar, der sich in die klare Linie des Nordflügels einschiebt.

Auch das Innere des Schlosses entspricht ganz den schon an anderen Bauten gemachten Beobachtungen. Für den Grossen Saal, hier « Riesensaal » genannt [55]), verwendet man wieder die ganze Länge eines Flügels, er befindet sich im zweiten Obergeschoss des Ostbaus und ist mit 55 m Länge und 14 m Breite selbst dem grossen Saal des Torgauer Schlosses noch um ein Geringes überlegen [56]). Wie dort beträgt auch hier die Höhe nur wenig mehr als 5 m, sodass man nicht gerade von einer Proportionierung der Dimensionen sprechen kann. Auch in der Verteilung der übrigen Räume lassen sich keinerlei ordnende Prinzipien feststellen. Sie folgen anscheinend aufeinander, ohne an eine bestimmte wohldurchdachte Reihenfolge gebunden zu sein ; zwischen den einzelnen Stockwerken bilden nur die Treppentürme die einzige Verbindung. Gut proportioniert ist nur noch der durch zwei Stockwerke hindurchgehende Kapellenraum, der sich zwischen Westflügel und Hausmannsturm als reines Rechteck ohne Apsis einschiebt.

Mag also der Grundriss des Dresdener Schlosses auf den ersten Blick « in vieler Hinsicht höher entwickelt als sonst üblich » [57]) sein und die Prinzipien der zweiten Jahrhunderthälfte scheinbar vorwegnehmen, so zeigt sich eine enge Zugehörigkeit zu den uns schon bekannten Bauten bei näherer Betrachtung um so deutlicher. Zwar finden wir eine Reihe von rechten Winkeln, und auch die erwähnte Verteilung der Treppen-

---

[55]) Der Name bezieht sich auf die Ausstattung des Saales.
[56]) s. S. 16 f.
[57]) Haupt, a. a. O., S. 272.

türme bedeutet eine gewisse Symmetrie, aber, was das Wesentliche ist, eine feste, gut durchgebildete Gruppierung der einzelnen Bauteile fehlt vollständig. Der einzige Akzent, den die gesamte Anlage besitzt, der einzige Punkt, an dem das Auge des Beschauers bei der Betrachtung des Grundrisses zur Ruhe kommen kann, ist der in der Mitte des Nordflügels gelegene Hausmannsturm, dessen Existenz — ein Überrest der mittelalterlichen Bauten — noch nicht einmal dem Renaissance-Künstler als Verdienst anzurechnen ist, obwohl die geschickte Art der Einordnung in den Gesamtkomplex nicht unbeachtet bleiben darf. Wenn auch der heutige Zustand viele Veränderungen gegenüber dem des 16. Jahrhunderts aufweist, so fehlte doch auch damals jede durchgehende Achse, wir vermissen schon im Grundriss erkennbare Betonungen der Ecken, und auch der unglücklich in die Südostecke eingeklemmte Hauptzugang zum grossen Hof lässt jede Grosszügigkeit schmerzlich entbehren. Lässt man aber die Versuche, Geradlinigkeit und Achsialität zu erreichen, nicht ausser acht, so möchten wir dem Grundriss des Dresdener Schlosses eine vermittelnde Stellung innerhalb unserer Entwicklungsreihe zuweisen, er bedeutet engsten Zusammenhang mit dem Vergangenen und deutlichen Hinweis auf das Kommende.

---

4. Kapitel.

Der italienische Einfluss.

Nachdem wir die wichtigsten Schlossbauten Norddeutschlands in ihren Grundrissformen durchgesprochen haben, wenden wir uns dem Süden zu. Die bisher betrachteten Bauten schieden sich deutlich in zwei Gruppen: solche, die Entstehung und Formgebung des Grundrisses aus der mittelalterlichen deutschen Tradition herleiteten und von mehr oder weniger geschickten,

einheimischen Künstlern entworfen wurden, und solche, die das Wirken fremdländischer Künstler erkennen lassen und damit meist in Widerspruch geraten zu der überkommenen Form. Aber nirgends zeigt sich eine so deutliche Bevorzugung dieser fremdländischen Künstler wie im Süden, finden wir hier doch Bauwerke, die fast auf italienischen Boden zu gehören scheinen. Die Rolle, die dem Süden Deutschlands, an erster Stelle Augsburg, zukommt bei der Einführung der Renaissance, die von Italien über die alten Handelsstrassen der Alpen nach Norden vordrang, ist bekannt genug, sodass sich ein Eingehen auf diesen Punkt hier erübrigt. Wie weit sich der italienische Einfluss aber auch an anderen Stellen ausdehnt, wie er sich mit dem Bestehenden auseinandersetzt, und welche Resultate sich daraus ergeben, davon werden wir eingehend zu sprechen haben.

LANDSHUT.

Die Aufgaben und Absichten des Schlossbaus dieser Zeit werden in Landshut [58]) (Niederbayern) besonders deutlich, da wir hier in einer mittelgrossen Stadt zwei verschiedene Schlossanlagen vorfinden, die die bestehenden Gegensätze aufs klarste demonstrieren. Im Zentrum die Residenz, deren Lage und Grundrissform ihre Zugehörigkeit zu den unter fremdem Einfluss stehenden Bauten beweist ; ein wenig ausserhalb, auf steilem Felsen über der Stadt gelegen, die Burg Trausnitz, deren Anlage sich ganz der früher gekennzeichneten Tradition des deutschen Burgenbaus anpasst. Diese Tatsache — das Vorhandensein zweier so ungleicher Schlossbauten in einer Stadt — wäre an sich noch nichts Ausserordentliches. Merkwürdig bleibt nur das Datum 1536 für die Entstehung der Residenz und etwa 1578 für die Umbauten an der Trausnitz. Wir werden uns mit diesem scheinbaren Widerspruch auseinanderzusetzen haben.

[58]) A. Kalcher, Führer durch die Stadt Landshut. Landshut (1887).

Die Baugeschichte der Stadtresidenz (Abb. Taf. IX, 16, 17) [59]) lässt sich in wenige Worte zusammenfassen. Im Jahre 1536 an Stelle einiger Häuser, die man abgerissen hatte, von Herzog Ludwig von Nieder-Bayern begonnen ist sie bereits m Anfang der vier ziger Jahre vollendet, offenbar also ein Bau, bei dessen Beginn eine absolut einheitliche Plangestaltung vorgelegen haben muss. Und doch liegen uns gegenteilige Nachrichten vor. Man erbaut zunächst den an der « Altstadt » gelegenen Flügel, für den uns zwei Namen überliefert sind : Bernhard Zwitzel von Augsburg, der eigentliche Baumeister, und Niklas Ueberreiter, dem wohl die Bauverwaltung obliegt. Damit ist das Vorderhaus als deutscher Bau gekennzeichnet, was ein Blick auf den Grundriss bestätigt. Der nicht genau in der Mitte des annähernd rechteckig entworfenen Flügels angeordnete Eingang führt in einen beengten Vorraum, von dem aus links und rechts zwei schmale, durchaus mittelalterlich anmutende Treppen in die oberen Geschosse führen. Dann öffnet sich eine dreistöckige Halle, die bereits den Westabschluss dieses Flügels bildet. Ebenfalls treu der bisherigen Tradition ist der gut proportionierte Saal mit seiner besonders niedrigen, allerdings fast drückenden Decke in das zweite Obergeschoss gelegt.

Auch dieser verhältnismässig kleine Bauteil zeigt schon, dass dem entwerfenden Künstler die Tendenzen des italienischen Palastbaus zwar bekannt sind ; aber sie richtig anzuwenden, versteht er noch nicht, und daher ergibt sich überall der Zwang, Kompromisse zu schliessen. Neu an diesem Bau ist vor allem die Lage mitten in der Stadt ; hier dokumentiert sich vielleicht am klarsten der italienische Baugedanke. Die ausserhalb der Stadt hoch gelegene, mittelalterliche Burg Trausnitz entspricht nicht mehr den Wünschen des modern gesinnten, repräsen-

---

[59]) Die Kunstdenkmäler von Bayern, Reg.-Bez. Niederbayern, Bd. 16, Stadt Landshut, bearb. v. Felix Mader, München 1927, S. 405 ff.

E. Bassermann-Jordan, Die dekorative Malerei der Renaissance am Bayerischen Hofe, München 1900, S. 10 ff.

tierenden Herzogs, und ohne an eine Herrichtung oder an einen Umbau zu denken, beginnt er mit dem Neubau in der Stadt.

Doch schon nach dem ersten Baujahre tritt eine grundlegende Änderung ein. Ob nun der Herzog von sich aus mit den Ergebnissen des Baus unzufrieden ist, oder ob eine Reise an den den Wittelsbachern verwandten Hof zu Mantua, die für das Jahr 1536 feststeht, den Anstoss gegeben haben mag, jedenfalls werden 1537 zwei italienische Künstler, Meister Sigismondo und wenig später Bernhard Walch mit einer Reihe italienischer Maurer nach Landshut berufen. Dass ihre Tätigkeit in Mantua vorher nicht erwähnt wird, lässt sich nur damit erklären, dass sie für die dortigen Bauten von untergeordneter Bedeutung gewesen sind ; andernfalls hätte sie auch der Herzog nicht für die Reise nach dem Norden freigegeben. Von 1537 an finden wir sie in Landshut, und damit beginnt eine völlige Umänderung des gesamten Bauplanes. Der bisherige, nach Osten gelegene Hauptflügel bleibt bestehen, seine Bedeutung wird ihm aber dadurch genommen, dass man den ganzen Bau nach der Isar hin, also nach Westen, orientiert und mit Rücksicht darauf einen neuen Hauptflügel an der Ländgasse erbaut. Der Grundriss dieses genau rechteckig entworfenen Flügels hat sieben Achsen aufzuweisen, die Durchfahrt ist in der Mitte angeordnet, sie liegt in der gleichen Linie wie die Einfahrt des deutschen Baus, wodurch eine besonders ausgeglichene Wirkung zustandekommt. Im ersten Obergeschoss befindet sich der sog. italienische Saal mit vier Fensterachsen, gut belichtet, gut proportioniert, gut in den Grundriss eingepasst. Mit einer Ausdehnung von 17 : 9 m nimmt er mehr als die halbe Länge des ganzen Flügels ein. Nach Süden hin folgt ein Küchenflügel, andere Nebenräume und zwei Höfe, die den ungünstig geschnittenen Bauplatz gut abrunden, aber in ihrer Grundrissbildung so völlig getrennt behandelt sind, dass sie der klaren Linienführung des Hauptbaus nicht störend im Wege stehen. Dassdie italienischen Künstler ihre Pläne nicht entwerfen, ohne auf den bereits fast vollendeten deutschen Bau Rücksicht zu nehmen, spricht in hohem Masse für ihr künstlerisches Verantwortungs-

gefühl. Sie arbeiten sogar auf eine Einheit hin, indem sie beide Bauten durch einen Süd- und einen Nordflügel in Verbindung setzen. Diese beiden Flügel zeigen zum Hof hin offene Arkaden, die ganz denen des Westbaus entsprechen, sodass tatsächlich eine völlig einheitliche Architektur mit einem Hof zustandekommt, der hinter den italienischen Palasthöfen der Zeit kaum zurücksteht. Die Verbindungsflügel haben die ausserordentlich geringe Tiefe von knapp 4 m — sie weiter auszudehnen, gestattete der vorhandene Bauplatz nicht —, sodass sie im Untergeschoss mit den Arkadenöffnungen, im Obergeschoss nur aus schmalen korridorartigen Räumen bestehend, die deutschen und italienischen Flügel verbinden, nur den einen Zweck erfüllen, das Gleichmass der Architektur zu heben und ihr ein geschlossenes durchkomponiertes Aussehen zu verleihen. Damit ist der Charakter des deutschen Schlossbaus verlassen, wir haben das Ergebnis eines Versuches vor uns, einen Baukomplex von rein italienischem Formempfinden zu schaffen.

Dass es den Künstlern nicht gelungen ist, das Ganze in eine unauflösbare Einheit mit dem deutschen Bau zu bringen, kann ihnen nicht als Fehler angerechnet werden. Sie haben es erreicht, ein fast regelmässiges Rechteck mit einem besonders günstig geschnittenen Innenhof hinzustellen, wenn auch schon die Betrachtung des Grundrisses klar erweist, wo die deutschen Künstler aufgehört, wo die italienischen eingesetzt haben.

Unter diesen Umständen ist es erforderlich, auch Mantua mit einem kurzen Blick zu streifen, die Stadt, in der Meister Sigismondo und Bernhard Walch tätig waren, bevor sie ihre Arbeit in Landshut begannen. Zwei Paläste sind es hier, an denen in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gebaut wurde, der Palazzo ducale und der Palazzo del Té. Die Beziehungen zu dem ersten, heute Corte Reale genannten, bestehen hauptsächlich in Zusammenhängen der Raumausstattung, da die nicht einheitlich entstandene Architektur von der Zeit der Gotik bis in die schon zum Barock hin tendierende Spätrenaissance führt. Der Palazzo del Té (Abb. Taf. X,

18) [60]), in den Jahren 1525 bis 1535 von Giulio Romano ausserhalb der Stadt als Landsitz erbaut, ist das Hauptwerk dieses Künstlers und zeigt den charakteristischen Grundriss des italienischen Palastes der Zeit so, wie ihn der entwerfende Künstler auffasst: Ein mächtiges, um einen absolut regelmässigen Hof breit gelagertes Quadrat, drei achsial angeordnete Eingangshallen und ein gleichmässiges Nebeneinander von einzelnen Räumen [61]).

Daraus auf «engsten Zusammenhang mit der Landshuter Residenz» zu schliessen, wie es geschehen ist [62]), scheint uns zu weit gegriffen. Es mag hingehen, eine genaue Kenntnis des Palastes bei den Landshuter Künstlern anzunehmen; die Ähnlichkeiten aber, die unleugbar vorhanden sind, scheinen uns vielmehr bedingt durch die allgemeine Kenntnis dessen, was für den Palastbau Italiens in der ersten Jahrhunderthälfte massgebend war. Aber von einer direkten Übertragung der Mantuaner Grundrissformen nach Landshut kann keinesfalls die Rede sein. So scheint es uns auch nicht zutreffend, die Landshuter Residenz «eine künstliche Südfrucht auf nordischem Boden» zu nennen [63]). Wo in Italien gibt es einen Palastgrundriss, der bei einer so kurzen Erbauungszeit trotz aller Symmetrie noch so viel Uneinheitliches und Ängstliches birgt und so scharfe Einschnitte aufweist wie die Residenz von Landshut! Bei noch so grosser Verwandtschaft mit Italienischem haben wir hier doch ein Werk vor uns, das sich, ohne sich der südlichen Anschauungsweise zu verschliessen, dennoch nicht völlig ausschliesst aus der gesamten Entwicklung innerhalb Deutschlands.

[60]) Willich-Zucker, Baukunst d. Renaissance in Italien, in Handb. d. Kunstwissenschaft, Wildpark-Potsdam, S. 212 ff.

[61]) Als weitere Beispiele für das charakteristische Palastschema in Oberitalien seien hier nur noch die Grundrisse des Palazzo Pompei in Verona u. der genuesischen Paläste Cambiaso und Sauli genannt (beide abgeb. bei Willich-Zucker, S. 247 u. 265).

[62]) E. Bassermann-Jordan, Die dekorative Malerei der Renaissance am bayerischen Hofe. München 1900, S. 38.

[63]) Lübke, a. a. O., Bd. II, S. 9.

Ein völlig anderes Bild eines Renaissance-Schlosses gewährt die nahe gelegene Burg Trausnitz (Abb. Taf. X, 19) [64]). Um 1200 wird sie als Höhenburg in bevorzugter Lage auf einem nach Norden und Westen steil abfallenden Berg errichtet und ist von Anfang an durch die Natur des Bauplatzes im Umfang ihrer Bauten festgelegt. Im Laufe der Zeit hören wir von zahlreichen mehr oder weniger wichtigen Umbauten; für uns von wesentlicher Bedeutung ist aber nur die Tätigkeit Herzog Wilhelms V., der, des Wohnens in der Stadtresidenz überdrüssig, etwa 1575 mit der Wiederherstellung der angestammten Burg des Herzogshauses beginnt. Die dominierende Lage der Burg und der ganz eigene Reiz des Baus mag ihn in seinem Entschluss bestärkt haben. So kommt der seltsame Fall zustande, dass die ganz aus dem Gedankenkreis der Renaissance entstandene Stadtresidenz mehr als 40 Jahre eher entsteht als die Umbauten an der Trausnitz, die immerhin auch dann sich von mittelalterlicher Formgebung nicht allzu weit entfernt.

Die Hauptburg besteht aus einer ziemlich unregelmässigen, vierflügeligen Anlage, die einen in der Form entsprechenden Hof umschliesst. Der Eingang ist auf der Südseite gelegen. Ihn kennzeichnet ein spätgotischer Torbau, durch den man den Hof betritt. Ausser einer ganzen Reihe von Wirtschaftsgebäuden haben wir auch die Hauptteile der Burg vor uns. Nach Westen liegt der mittelalterliche « Fürstenbau », in dessen Erdgeschoss sich zwischen zwei anderen Räumen der « Dürnitz » genannte Saal befindet. Darüber der Hauptraum dieses Flügels, der Rittersaal, und Wohnräume, die in direkter Verbindung mit der Fürstenempore der nach Norden anschliessenden Kapelle stehen. Im rechten Winkel zum Fürstenbau folgt der Nordflügel, in dem besonders der grosse Saal mit seinen sechs Fensterachsen bemerkenswert ist. Nach Osten folgen dann Söllerbau und « Damenstock ».

---

[64]) Kunstdenkmäler von Niederbayern, Bd. 16, S. 320 ff.
E. Bassermann-Jordan, a. a. O., S. 65 ff.
Jos. Fr. Knöpfler, Burg Trausnitz ob Landshut a. d. Isar, Landshut 1924.

Aus dieser Beschreibung der schon in früheren Jahrhunderten entstandenen Bauteile geht hervor, dass auch die Rechtwinkligkeit, mit der Nord- und Westflügel aneinanderstossen, nicht, wie man zunächst versucht ist zu tun, der Epoche der Renaissance zuzuweisen ist. Auch der achteckige Treppenturm, der an der Südwestecke des Fürstenbaus ihm vorgelagert ist und über einen Altan den direkten Zugang zu den Gemächern der Herzogin vermittelt, gehört noch ganz ins Mittelalter. Nicht aber schon in dieser Zeit vorhanden, sondern allein der Bautätigkeit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zuzuschreiben ist die Verbindung, die man beiden Flügeln gab. Die vorgelegten Arkaden, die vom Damenstock her am Nord- und Westflügel sich entlangziehen bis zu dem erwähnten Wendelstein, sind für diese Zeit charakteristisch. Eine besondere Form zeigt der Treppenbau, der in der Westecke des Hofes sich befindet. Seine Stellung im Grundriss — er steht zwischen den beiden Arkadengalerien, ohne sich ihrem Grundriss einzufügen, und stellt eine Verbindung für die Räume beider Flügel dar — entspricht ganz den Prinzipien, die man im 16. Jahrhundert anwendet. Neu ist die Form: verhältnismässig breit — das genaue Mass beträgt 3 m — führt der Treppenlauf in gerader Linie zu den Stockwerkgalerien, zum ersten Male nicht in der Art einer Wendelstiege. Und das gibt diesem Bau eine vermittelnde Rolle auf dem Wege zur gerade verlaufenden, in den Grundriss einbezogenen Treppe der Spätrenaissance. Hat man der mittelalterlichen Architektur der Trausnitz nur durch ziemlich äusserliche Um- und Anbauten das Gepräge der Renaissance gegeben, ohne an eine durchgreifende, den Gesetzen der Zeit entsprechende Änderung zu gehen, so ist dafür die gesamte Innenausstattung der Räume, die aufs reichste mit Malerei geschmückt sind, in diese Zeit der Wiederherstellung des Baus zu setzen.

MÜNCHEN.

Haben wir das Wirken italienischer Künstler schon bei der Errichtung der Landshuter Residenz verfolgen können, so

erreicht es beim Bau der Residenz in München (Abb. Taf. XI, 20) [65]) einen Höhepunkt. Der Grundriss zeigt zunächst eine verwirrende Zahl von einzelnen Baugruppen, die auf eine verschiedene Entstehungszeit schliessen lassen. Der älteste Teil, die Ludwigsburg oder der «Alte Hof», reicht mit seiner Entstehungszeit bis ins 13. Jahrhundert zurück, im 14. Jahrhundert wird die «Neue Veste» erbaut, von der sich Reste in den Ostteilen des heutigen Baus erhalten haben. Daran schliessen sich in südwestlicher Richtung die Bauten Albrechts V., von denen sich besonders das schräg gestellte Antiquarium mit dem parallelen Brunnenhof erhalten haben. Um 1569 waren diese Teile im Rohbau vollendet, ihr Erbauer war der Augsburger Wilhelm Egckl. Weiter folgen nach Westen die Gebäude um den Grottenhof, die unter Wilhelm V. etwa 1594 entstanden sind. Die Epoche Maximilians bringt nach unbedeutenden Umbauten von 1611 bis 1619 die wesentlichste Vergrösserung nach Norden und Osten, die die Residenz überhaupt aufzuweisen hat, und vor allem einen Zusammenschluss der gesamten Komposition.

Wenden wir uns zunächst dem Brunnenhofe und seinen Gebäuden zu, die ihrer Entstehungszeit nach die ersten für uns wichtigen Bauteile bedeuten. Die Lage des Brunnenhofes scheint zuerst befremdend. Während die übrigen sechs Höfe der Residenz in Richtung und Form ungefähr gleichmässige Tendenzen zeigen, schneidet der Brunnenhof schräg in den südöstlich gelegenen Baukomplex hinein. Diese Sorglosigkeit müssen wir auf das Konto des oben genannten, deutschen Erbauers setzen. Sie wird damit entschuldigt, dass dem Künstler natürlich der gesamte, ungeheuer ausgedehnte Plan der späteren Erweiterung noch unbekannt gewesen ist [66]).

---

[65]) Kunstdenkmale d. Königreichs Bayern, Reg.-Bez. Oberbayern, 2. Teil, München 1902, S. 1070-1171.
Chr. Haeutle, Geschichte der Residenz in München, Leipzig 1883.
E. Bassermann-Jordan, a. a. O., S. 84 ff.
A. Weese, München, Leipzig 1925.

[66]) Haupt (a. a. O., S. 228) gibt an, dass die schräge Anlage

Die Form des Hofes bestimmt der riesige, 69 m lange, aber niedrige Saal des Antiquariums, der — zuerst als Festsaal gedacht — dann nur noch zur Unterbringung von Kunstgegenständen gedient hat. Seine 17 regelmässig verteilten Fensterachsen und die gegenüberliegende ehemalige Bogenhalle gaben dem Hof eine ruhige klare Wirkung.

Etwa 25 Jahre später entsteht westlich davon der Grottenhof, dessen Form sich erhalten hat, während an den umgebenden Gebäuden im Laufe der Zeit mannigfache Änderungen vorgenommen worden sind. Zu diesem Zeitpunkt müssen die Pläne für die grossen Anbauten schon vollendet gewesen sein, denn am Grottenhof lässt sich zum ersten Male der Versuch feststellen, seine gerade Lage mit der diagonalen der Brunnenhofgebäude in Einklang zu bringen. Der Erbauer stellt vor die Ostseite des Hofes eine Säulenhalle, die « Grottenhalle », der auf der gegenüberliegenden Seite eine ähnliche entspricht, und in diese hinein in absolut organisch wirkender Weise eine Muschelgrotte, die die Aufgabe hat, die ungünstig in den Hof einschneidende Westecke des Antiquariums zu verdecken und damit dieses unauffällig in den Gesamtplan einzubeziehen.

Soweit das 16. Jahrhundert. Erst gegen den Ausgang der Renaissance, in den Jahren 1611–1619, kommt unter Maximilian I. der grossartige Erweiterungsplan, mit dem man schon lange beschäftigt war, zur Durchführung. Das späte Datum der Entstehung erklärt die Tatsache, dass man es verstand, die vorhandenen Teile so sehr als möglich zu schonen, in formvollendeter Weise die Bindung mit der bestehenden Architektur herzustellen und schliesslich das Ganze, trotz der Verschiedenheit der Bauzeiten, zu einer einheitlichen Komposition zu verschmelzen, die in Deutschland nicht ihresgleichen hat.

Daraus ergibt sich zunächst die Forderung, den schräg gestellten Brunnenhof in ein Polygon umzugestalten und so die

---

des Brunnenhofes und der Anschluss an die später gebauten grossen Flügel schon in dieser frühen Zeit die Kenntnis des Planes zu den umfassenden Neubauten voraussetze. Dass hier ein Fehlschuss vorliegt, geht aus dem auf S. 44 Gesagten hervor.

günstigste Form des Anschlusses an die übrigen Bauten zu erzielen. Zu diesem Zweck teilt man die westliche Schmalseite in drei Seiten des Achtecks auf und gibt auch der östlichen drei verschieden lange, stumpfwinklig sich berührende Seiten. Auf der Westseite vermittelt ein kleiner sechseckiger vorplatzartiger Raum, dessen Form sich aus den eben erwähnten, schräg stehenden, den Brunnenhof abschliessenden Bauten ergibt, den Übergang zu den nach Norden folgenden Neubauten, während die beiden Nachbarseiten Hallen kennzeichnen, die die Verbindung mit Küchenhof und Kapellenhof herstellen. Auf der Ostseite schliesst ein dreieckiges Vestibül den Brunnenhof ab und stellt die Verbindung zu den übrigen Teilen her. Damit hat der Brunnenhof eine sehr gut ausgewogene Form erhalten, jede Unregelmässigkeit, die seine schräge Lage hätte im Gefolge haben müssen, ist ausgeschaltet, und die riesigen Neubauten der Nord- und Westseite lassen sich ungehindert ausführen.

Diese gruppieren sich in der Hauptsache um den Küchenhof, dessen Wirtschaftsbauten vor allem die noch bestehenden Teile der « Neuen Veste » miteinbeziehen, und den Kaiserhof, dessen quadratische Form die Tendenzen des 17. Jahrhunderts aufs Beste repräsentiert. Die Mitte der Nordseite nimmt das 21 : 16 m grosse Vestibül mit der grosszügigen anschliessenden Kaisertreppe ein, gegenüber liegt ein Durchgang zum Kapellenhof, in der Mitte der Westseite ebenfalls eine breite Eingangshalle, die zwischen der geraden Innenfassade und der mit Rücksicht auf die Strasse schräg verlaufenden Aussenfront geschickt vermittelt ; und wiederum gegenüber ein Durchgang zum Küchenhof. Der genannte Kapellenhof stellt die Verbindung her zwischen einer Eingangshalle an der Strasse und der schon oben erwähnten, auf den Brunnenhof führenden Halle. Die entsprechende Hallenverbindung von Brunnen- und Küchenhof haben wir schon kennen gelernt. Dass die Innenräume der Residenz ganz den Bedürfnissen entsprechen und durch Vorräume und Korridore in Zusammenhang stehen, bedarf nach all dem kaum der Erwähnung.

Die Münchener Residenz ist ein Musterbeispiel dafür, wie eine grosse Anzahl von Höfen mit einer verwirrenden Fülle von Bauten in einen fast ideal zu nennenden Zusammenhang gebracht ist. Überall klare Linienführung, durchlaufende Achsen, sinnvolle Verbindungen. Nirgends mehr bleibt eine Unklarheit, der Grundriss stellt den denkbar grössten Gegensatz zu Früherem dar. Verschwunden sind unregelmässige Höfe, in den Ecken liegende Eingänge, Treppentürme und Wendelstiegen ; der einheitliche Plan ist es, der überall sichtbar wird, und dem sich alles unterordnet. Schliesslich bleibt nur die riesige Ausdehnung des Gesamtkomplexes bedauerlich insofern, als sie den erwünschten Überblick über das Ganze, der von grossartiger Wirkung ist, von vornherein sehr erschwert. Und diese neuartige Kunst der planmässigen Durchbildung einer Gesamtkomposition muss es neben der Ausstattung der Räumlichkeiten in der Hauptsache gewesen sein, die bereits das 17. Jahrhundert zu höchster Bewunderung zwingt und einen Mann wie den Marchese Pallavicino veranlasst, in seiner Besprechung vom Jahre 1667 die Münchener Residenz für das achte Weltwunder zu erklären.

Wie steht es nun mit den Künstlern, denen das Verdienst zukommt, einen solchen Bau geplant, entworfen und ausgeführt zu haben? Als Künstler des Brunnenhofes und des Antiquariums haben wir schon den bayerischen Baumeister Wilhelm Egckl kennen gelernt. Wie es die Grundrissanlage seiner Bauten bestätigte, ist er ein deutscher Künstler, dem die Baukunst der Zeit in Süddeutschland durch zahlreiche Reisen, die uns überliefert sind, bekannt war. Italien war ihm fremd, er hat es nie gesehen.

In starkem Gegensatz zu ihm muss sich der Künstler des Grottenhofes und der anliegenden Bauten befunden haben. Wie er mit dem Vorhandenen zu rechnen versteht, wie er es hinzugliedern und scheinbare Fehler wiedergutzumachen sucht, eaben wir gesehen. Wenn wir dann den Gesamteindruck des Grottenhofes berücksichtigen, die wundervoll ausgeglichenen Verhältnisse, die fast geometrische Regelmässigkeit, die den-

noch einer reizvoll-intimen Wirkung nicht im Wege steht, so glauben wir fast, den typischen Hof eines italienischen Palastes vor uns zu sehen ; wenigstens möchten wir mit Sicherheit auf die Tätigkeit eines italienischen Künstlers schliessen. Doch wird meistens als Erbauer dieser Teile der Holländer Friedrich Sustris in Anspruch genommen, der — in Amsterdam geboren — in Florenz viel mit Vasari zusammengearbeitet hat und den Ruhm eines bedeutenden Architekten und Dekorationsmalers genoss. Hat er den Grottenhof der Münchener Residenz wirklich entworfen und demnach sich so völlig italienischer Eigenart angepasst, dass man in seinen Werken den Nordländer nicht mehr zu erkennen vermag, dann bestand sein Ruhm zum mindesten als Architekt mit vollem Recht. Viel Wahrscheinlichkeit aber hat eine solche Anpassungsfähigkeit nicht für sich, und wir sind viel eher geneigt, für diese Bauteile einen Italiener als Künstler anzunehmen, der von Anfang an mit der Bewältigung solcher Aufgaben vertraut war. Wenn auch vorläufig ein bestimmter Name noch nicht genannt werden kann, so fällt es doch um so leichter, das anzunehmen, als sich gegen Ende des Jahrhunderts eine ganze Kolonie italienischer Künstler in München zu bilden beginnt.

Ihr Werk ist vor allem der imposante Vergrösserungsbau Maximilians I. Im Zusammenhang mit ihm begegnen wir häufig dem Namen des Baumeisters Hans Reiffenstuel, ohne dass wir ihm mehr als die verwaltungstechnische Oberleitung der Bauten zuschreiben können. Pläne und Entwürfe stammen hier von Pieter de Witte, bekannter unter dem Namen Candido, der — in den Niederlanden geboren — von 1570 an fast 20 Jahre in Florenz als Schüler Vasaris arbeitete, um dann als Oberleiter der Neubauten nach München berufen zu werden. Er ist sowohl Architekt wie Maler, und der erste, der italienische Bauprinzipien, italienische Formgedanken und italienische Gestaltungskraft in grösstem Ausmasse nach dem Norden verpflanzt, gerade er, der Niederländer, dessen enge Zugehörigkeit zu Italien man allerdings schon in seinem veränderten Namen zu dokumentieren suchte. Eine grosse Zahl italienischer

Künstler steht ihm bei der Ausführung seiner Pläne, besonders in den Dekorationsaufgaben, zur Seite, und auch einheimische Künstler mag er in kleineren Aufgaben beschäftigt haben, eine Tatsache, die aber nicht ausreicht, die Neubauten entgegen allem, was ihre Grundrissformung aussagt, als «ein Werk Deutscher Künstler, als Deutsche Renaissance» zu bezeichnen[67]). Dass nicht zuletzt der Kurfürst selbst an Dingen der Baukunst interessiert war, wird im Zusammenhang mit seiner Reise nach Italien im Jahre 1593 berichtet.

Die noch in gotische Zeit gehörende R e g g i a [68]) in Mantua, der Stadtpalast der Gonzaga, ist es, der gewöhnlich als Vorbild für die Münchener Residenz angegeben wird. Das erklärt sich daraus, dass er der einzige Palast Italiens ist, der die grosse Grundrisskomposition, die Unzahl einzelner Baugruppen und die zahlreichen Höfe aufzuweisen hat. Aber damit sind auch die Vergleichsmöglichkeiten erschöpft. Das, was in München besonders hervorzuheben war, die vollendete Harmonie der Verhältnisse, ist hier noch absolut unbekannt. Sicher ist der Mantuaner Palast den Münchener Künstlern bekannt gewesen, aber es geht keineswegs an, ihn als direktes Vorbild anzunehmen. Dass ein Bau wie die Münchener Residenz trotz den verschiedenen Entstehungszeiten der einzelnen Teile zu einer einheitlichen Gesamtkomposition sich zusammenschliesst, das gerade ist das Grosse, das wir sonst nirgends wiederfinden.

Damit haben wir den Bau bis etwa zum Jahre 1620 verfolgt und sind so gleichsam unabsichtlich in eine Zeit gelangt, deren Darstellung in der Behandlung der übrigen Denkmäler noch nicht erreicht ist. Mag dieses Streiflicht auf den Ausgang der Entwicklung des Interesses nicht entbehren, so haben wir jetzt doch zurückzukehren zu dem, was Aufgabe und Fähigkeit der Renaissance in der zweiten Jahrhunderthälfte ist.

---

[67]) Seidel, S. IX der Einleitung zu Chr. Haeutle, Geschichte der Residenz in München. Leipzig 1883.

[68]) Willich-Zucker, a. a. O., S. 143.

5. Kapitel.

Der Kompromiss zwischen mittelalterlicher Burg und Renaissancepalast.

TÜBINGEN.

Für Süddeutschland ist zunächst noch ein besonders früher Bau zu erwähnen, dessen Formen sich gut unserer Entwicklungsreihe einfügen: das Schloss zu Tübingen (Abb. Taf. XII, 21)[69]. Anstelle einer Burg aus frühmittelalterlicher Zeit wurde es nach unbedeutenden Vorarbeiten von 1537 an bis zur Jahrhundertmitte von Herzog Ulrich von Württemberg erbaut. Der Grundriss — vier Flügel um einen etwa 65 : 40 m grossen Hof — zeigt deutlich, wie man einen Ausgleich zwischen mittelalterlicher Gestaltung und modernen Grundsätzen herbeizuführen sucht. Der alte Burgcharakter kommt vor allem in der exponierten Lage zum Ausdruck, die man beibehalten hatte; auf einem Bergvorsprung gelegen, dessen steiler Abfall noch schwierige Unterbauten am Nord- und Südflügel erforderte, beherrscht das Schloss mit seiner Vorburg Stadt und Neckartal. Mächtige Rundtürme an den Ecken — nur der nordöstliche hat sich ganz erhalten — sind wenigstens in ihren Grundmauern noch aus der alten Burg herübergenommen und bilden eine Einheit mit der Baumasse. Die vierflügelige Anlage selbst lässt das Streben nach Regelmässigkeit nicht verkennen. Die vier Flügel sind in eine — allerdings recht äusserliche und nicht eben bequeme — Verbindung zueinander gebracht. An der Südostecke versperrt die mächtige Mauer des alten Rundturmes die direkte Verbindung von Ost- und Südflügel, nur der die Ecke einnehmende Treppenturm stellt sie notdürftig her.

[69]) Die Kunst- u. Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, bearb. v. E. Paulus, Schwarzwaldkreis, Stuttgart 1897, S. 369 ff.

Auch die Südwestecke hat keine besonders günstige Lösung aufzuweisen. Der ältere Westflügel schneidet in ziemlich unsicherer Weise in den Südflügel hinein, ein Ausgleich fehlt hier ganz. Anderes steht wieder dem, was uns aus dem Norden Deutschlands bekannt ist, merkwürdig nahe. So kennen wir den sich am Südflügel hinziehenden, weit hinausragenden Laufgang, der einst den ganzen Hof umzog, schon von Torgau her, und auch die Anlage des grossen Saales steht dem nur wenige Jahre früher entstandenen des Torgauer Schlosses nahe. Auch in Tübingen nimmt er — im ersten Obergeschoss gelegen — mit seinen 70 : 16 m den gesamten Nordflügel ein, auch hier gibt ihm die geringe Höhe von nur 6,5 m einen lastenden Eindruck.

Über das, was in Torgau erreicht wurde, hinaus geht die in der Mitte gelegene Durchbrechung der Nordwand des Saales, die unter Verzicht auf die burgartig geschlossene Wirkung sich nach aussen hin in drei rechteckigen, ineinander gehenden Nischen öffnet. Damit erhält dieser Flügel schon die grosszügige Tendenz, Luft und Licht ungehindert einzulassen und die Schönheit der natürlichen Lage zu nützen. Die vier Ecken des Hofes sind Wendeltreppen vorbehalten, doch kommt nur die nordöstliche, 1537 datierte, hier in Betracht, da die übrigen mit ihrer quadratischen Form und den rechteckigen Treppenläufen erst in das folgende Jahrhundert gehören. Die nordöstliche aber mit ihrem Achteck-Grundriss, von dessen Seiten zwei im Mauerwerk der angrenzenden Flügel stecken, und der kreisförmigen Spindel im Innern erinnert ganz an das bereits in Dresden Beobachtete.

Ohne dass wir hier von einer Abhängigkeit oder gar nahen Beziehungen sprechen wollen, ergibt sich daraus doch, dass man in den verschiedenen Gegenden Deutschlands zur gleichen Zeit zu gleichen Ergebnissen gelangt ist, wenn nicht deutlich nachweisbare Einflüsse ein Bauwerk aus der Reihe der Entwicklung herausheben, wie wir es bei einigen der früheren Beispiele [70]) gesehen haben.

---

[70]) Landshut, Stadtresidenz, und München.

Auch das Alte Schloss zu Stuttgart (Abb. Taf. XII, 22) [71]) ist ein Beispiel für die Tatsache, dass sich zu gleicher Zeit gleiche Resultate nachweisen lassen. Es ist wie der Tübinger Schlossbau aus einer mittelalterlichen Burg erwachsen, einem Wasserschloss des 13. Jahrhunderts, dessen rings umlaufender breiter Graben erst im 18. Jahrhundert zugeschüttet wurde. Die durch den Graben eingeschlossene Fläche war noch bis ins 15. Jahrhundert von einer Reihe von Gebäuden bedeckt, die in wenig planvoller Weise und wohl unverbunden nebeneinander gestanden haben. Heute umgeben vier Flügel einen viereckigen, nicht ganz regelmässigen Hof, von denen der Südostflügel noch der unveränderte alte Türnitzbau des 14. Jahrhunderts ist. Die übrigen verschwanden im Anfang des 16. Jahrhunderts, und im Jahre 1553 beginnt Herzog Christoph mit dem Neubau der drei Flügel, die sich dem alten anschliessen, ohne geschickt mit ihm verbunden zu sein.

Diese vier Flügel in eine vollkommene Einheit zu bringen, musste von vornherein unmöglich erscheinen, da man mit dem mittelalterlichen Türnitzbau zu rechnen hatte. Daraus geht hervor, dass weniger die künstlerische Wirkung im Vordergrund stand als Bequemlichkeit und Erfordernisse des täglichen Lebens. Man fügte die Neubauten ganz unbekümmert an den alten unveränderten Teil an, ohne aber deswegen bei ihnen auf die neuen Formen zu verzichten. Den gesamten Südwestflügel nimmt die Kapelle ein, die mit ihrer aus fünf Seiten des Achtecks gebildeten kleinen Apsis die geschlossene Aussenfront des Flügels durchbricht. Rechtwinklig folgt der Nordwestflügel mit dem in der Mitte angeordneten Haupteingang. Der letzte (Nordost-) Flügel schliesst sich nicht ganz regelmässig an und stösst auch in spitzem Winkel an den alten Türnitzbau. Die beiden von den neu erbauten Flügeln gebildeten Hofecken nehmen runde Treppentürme ein, von denen auf diese

[71]) Kunst- u. Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, Neckarkreis, Esslingen 1906, S. 25 ff.

Weise jeder die Verbindung für zwei Flügel herzustellen hat; dennoch haben beide Türme eine nicht ganz gleiche Anordnung aufzuweisen: Während der nördliche genau der Ecke vorgesetzt ist und sie ausfüllt, ist der westliche tiefer hineingerückt und zur Hälfte eng mit der Mauer verbunden. Die Wirkung ist kaum anders, als die einer absolut symmetrischen Anordnung wäre, aber die Symmetrie ist nicht vorhanden, man benötigt sie nicht und vermisst sie gern auch da, wo sie mit verhältnismässig geringen Mitteln zu erreichen gewesen wäre.

Gegenüber, dem Türnitzflügel vorgelagert, erhebt sich der bereits in die sechziger Jahre gehörende, rechteckige Reitschnecken, der den Zugang zu den über der Türnitz gelegenen Räumen herzustellen hat. Die Wirkung seiner Form wird leider durch den später spitzwinklig daran gebauten Nebenflügel wesentlich herabgesetzt.

Der im besten Sinne renaissancemässige Eindruck des Bauwerks wird aber einzig und allein durch die Arkaden erzielt, die alle drei Flügel des 16. Jahrhunderts gleichmässig umziehen. In unserer Besprechung des Grundrisses zu erwähnen ist vor allem die Form, mit der sie zu den Ecktürmen des Hofes in Beziehung gesetzt werden. Sie schrägen die Hofecken ab, drängen die Türme für das Auge zurück und schaffen dadurch dem Hof eine grössere Geschlossenheit. Diesem nur etwa 45 : 25 m grossen Hof kommt überhaupt die grösste Bedeutung zu, da der Grundriss des Schlosses nach aussen hin noch die alte, durchaus burgartige Einfachheit, ja geradezu wehrhafte Wirkung zeigt, die durch die zwei mächtigen Rundtürme der West- und Ostecke von 1572 und 1578 noch verstärkt wird. Ein dritter an der Südecke ist 1687 datiert. Diese Türme sind für den Zusammenschluss der zu verschiedenen Zeiten entstandenen Bauteile von grossem Wert [72]).

[72]) Wie weit die Schäden, die das Brandunglück vom Dezember 1931 am Schlosse hervorgerufen hat, sich beheben lassen werden, haben die nächsten Jahre zu erweisen.

Wir hoffen, damit gezeigt zu haben, dass auch das Stuttgarter Schloss — vom Grundriss aus beurteilt — in die Reihe der Bauten gehört, die zwischen den alten gotischen Bauprinzipien und den Renaissancebestrebungen einen Ausgleich zu schaffen suchen, einen Ausgleich, zu dem man nicht etwa gezwungen ist, weil man irgendwelche alten Bauteile um jeden Preis erhalten und berücksichtigen muss, sondern zu dem man sich gern bereit findet, da man selbst um die Jahrhundertwende noch nicht dem Reiz des Unregelmässigen und Ungebundenen sich zu entziehen vermag.

Noch bleibt ein Wort zu sagen über die Erbauer des Stuttgarter Schlosses. Es sind uns zwei Namen überliefert, die des Aberlin Tretsch und des Blasius Berwart. Tretsch scheint der eigentliche Künstler gewesen zu sein, während Berwart — vielleicht sein Schüler — in untergeordneter Stellung die Verwaltung der Bauten innegehabt haben mag. Beide Künstler begegnen uns noch einmal bei einer ähnlichen Aufgabe, wie sie in Stuttgart zu lösen war, beim Neubau der brandenburgisch-hohenzollernschen Plassenburg bei Kulmbach.

PLASSENBURG.

Im 13. Jahrhundert in bevorzugter Lage auf einem nach drei Seiten steil abfallenden Plateau errichtet bestand die Plassenburg (Abb. Taf. XIII, 23) [73] aus einer grösseren Anzahl unregelmässiger Gebäude, die sich zwanglos um einen Hof gruppierten. 1553 fiel sie den bundesständischen Truppen in die Hände und wurde fast vollkommen zerstört. Doch bald tauchen unter Markgraf Georg Friedrich Neubaupläne auf, mit denen er seinen Baumeister Caspar Vischer beauftragt. Ob dieser sich der Aufgabe nicht gewachsen fühlte, oder ob er den Markgrafen nicht zufriedenzustellen vermochte, jedenfalls kommt

[73] Friedrich H. Hofmann, Die Kunst am Hofe der Markgrafen von Brandenburg. Fränkische Linie. Strassburg 1901, S. 13 ff., 31 ff. v. Guttenberg, Bilder aus der Vergangenheit der fränkischen Herrschaft und Burg «Plassenberg», München (1912).

Aberlin Tretsch auf Bitten des Markgrafen 1563 von Stuttgart nach der Plassenburg, um mit seinen Ratschlägen zu helfen. Von seinem Bauherrn nicht länger beurlaubt muss er nach kurzer Zeit nach Stuttgart zurückkehren und sendet Blasius Berwart als Vertreter auf zwei Jahre. Da die Hofanlage mit den an drei Seiten sich entlang ziehenden Arkaden 1564 noch nicht begonnen, 1569 aber vollendet ist, erscheint es möglich, eine Beteiligung Tretschs und Berwarts an den Plänen anzunehmen [74]). Doch zum mindesten muss diese Annahme als sehr unsicher bestehen bleiben, denn einerseits ist die Art des Arkadenaufbaus von der in Stuttgart absolut verschieden, wie wir noch später sehen werden, anderseits beziehen sich die Nachrichten, die wir von Tretsch und Berwart im Zusammenhang mit ihrer Tätigkeit auf der Plassenburg besitzen, nur auf fortifikatorische Anlagen.

Es liegt also kein Grund vor, Caspar Vischer das grosse Verdienst, die Plassenburg erbaut zu haben, — denn ein solches ist es —, wieder abzunehmen. Ein kurzer Blick auf den Grundriss der zwischen 1560 und 1569 entstandenen Burg zeigt den grundlegenden Unterschied von all dem, was wir bisher kennen gelernt haben. Zwar sehen wir wieder vier Flügel, die — nach ältestem Schema ungefähr dem Gelände angepasst — nicht einmal rechtwinklig zueinander stehen und mit ihrer dadurch hervorgerufenen verschiedenen Länge den Eindruck abschwächen. Entsprechend der Hof, dessen Wirkung zunächst die vier massiven, viereckigen Treppentürme bestimmen, die in die Ecken gesetzt sind ; und schliesslich finden wir auch an drei Flügeln die Arkadengalerie, die wir nun auch schon mehrmals an anderen Beispielen kennen gelernt haben. Sie fehlt am Nordflügel, der aus der Zerstörung noch verhältnismässig günstig hervorgegangen war und daher im wesentlichen beibehalten wurde [75]). Am Ost- und Westflügel finden sich die

[74]) So Haupt, a. a. O., S. 265.

[75]) Hier befand sich ursprünglich der wieder den ganzen Flügel einnehmende Rittersaal mit seinen 15 Fensterachsen, von dem sich nichts erhalten hat.

Arkaden in der uns bekannten Weise : Sie verbinden die Treppentürme miteinander und stellen gewissermassen einen gedeckten Laufgang vor, der den einzelnen Räumen vorgelagert ist. Ganz gleich ist ihre Anordnung am Südflügel. Aber dieser Südflügel besteht nur aus einer dicken Mauer, die man zwischen Ost- und Westflügel eingeschoben hat. Zum ersten Male haben wir also hier keinen reinen Zweckbau, bei dem Verteilung und Beziehung der Baugruppen sowie die Formen der Ornamentierung auf die Entstehungszeit hinweisen, sondern das Künstlerische ist hier das Primäre, von dem man ausgeht. Man will dem Hof eine einheitliche künstlerische Form geben und braucht daher auch auf dieser Seite die Arkaden [76]). Das Ergebnis ist verblüffend : Da die Südarkaden auch noch die Aufgabe haben, eine leichte Knickung in der Südmauer zu verdecken, hat der Hof eine ganz einzigartige Einheitlichkeit erhalten. Und trotzdem können wir uns eines leisen Unbehagens nicht erwehren. Denn die schräg verlaufenden Südarkaden täuschen einen dahinter liegenden, den übrigen in der Ausdehnung entsprechenden Flügelbau vor, einen Flügel, der nie geplant worden und auch nie vorhanden gewesen ist. Etwas vorzutäuschen, was nicht vorhanden ist, bleibt aber immer einer der schwersten Vorwürfe, den man einem Werk der Architektur machen kann, ein Standpunkt, der allerdings dem 16. Jahrhundert völlig unbekannt ist. Im Gegenteil, man ist mit Recht stolz auf die vollendete Harmonie, die die Plassenburg auf diese Weise erreicht hat, und die ihr ihren besonderen Platz in der Baukunst der Zeit sichert.

[76]) Wahrscheinlich ist, dass sie auch für die Nordseite geplant waren, allerdings sind sie hier nie zur Ausführung gelangt.

DRITTER TEIL.

Die regelmässige Anlage.

1. Kapitel.

Der einflügelige Grundriss.

Die um einen Hof herum gelegene Anlage war allen bisher betrachteten Bauten gemeinsam. Es soll nun hier eine Gruppe zusammengestellt werden, die einer Hofanlage ganz entbehrt und nur einen einzigen in sich geschlossenen Flügel aufzuweisen hat. Da die Verteidigungsmöglichkeit auf diese Weise stark herabgesetzt ist, findet sich ein solcher Grundriss meist erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, in der die Wichtigkeit der Verteidigung nicht mehr die grosse Bedeutung hat wie vorher. Am häufigsten aber wird diese Art verwendet bei kleinen Landedelsitzen, die ihrer bescheidenen Bedürfnisse wegen einen grossen Aufwand nicht nötig haben. Diese hier zu behandeln, würde zu weit führen, da sie sich in grosser Zahl über ganz Deutschland verteilen und zumeist keinen hohen künstlerischen Wert aufzuweisen haben. Aber es gibt eine Reihe von anderen Bauten, die zwar den einflügeligen Grundriss in vollkommener Form verwenden, dennoch aber in lose Verbindung mit einem mittelalterlichen Hof gesetzt sind oder wenigstens direkt neben einer mittelalterlichen Burg erstehen, deren Benutzung nicht mehr möglich ist.

Merkwürdigerweise aber beschränkt man sich häufig nicht darauf, eine geschlossene einfache Baugruppe zu entwerfen, sondern man verwendet fast immer alle die Formen, die sonst Kennzeichen einer grösseren Schlosshofarchitektur sind. So zeigt der Grundriss des 1559 begonnenen Isenburgischen Schlosses zu Offenbach a. M. (Abb. Taf. XIII, 24) [77]) ein gestrecktes, etwa 42 : 11 m langes Rechteck, das — als einflügeliger Bau und nicht in Verbindung mit einer Hofarchitektur geplant — dennoch sofort die charakteristischen Merkmale einer Hof- und einer Aussenfassade erkennen lässt. Nach Norden, zum Fluss hin, erstreckt sich die noch burgartig geschlossene Aussenfront, zwei von einem Bau des 15. Jahrhunderts herübergenommene mächtige Rundtürme an den Ecken gliedern sie [78]), und nur die Mitte ist durch einen rechteckig heraustretenden Erker aufgelockert, den wir in viel reicherer Form, aber funktionell mit der gleichen Absicht schon am Schlosse zu Tübingen gefunden haben.

Das Innere des Schlosses enthält zur Hauptsache zwei grosse Säle, deren Form durch die einspringenden Mauern der grossen Rundtürme ungünstig beeinflusst wird. Die Südseite aber zeigt eine Reihe von Arkaden, die zwischen zwei achteckige Treppentürme eingespannt sind und damit eine uns bekannte Form der Hofarchitektur darstellen. Ein Hof aber ist garnicht vorhanden. An den heute freistehenden Flügel mögen sich früher mehrere niedrige Gebäude für Wirtschaftszwecke angeschlossen haben, die aber keinesfalls den Plan des Hauptflügels irgendwie beeinflusst haben können. Es geht also nicht an, bei den Arkaden von den Resten einer ganzen Prachtarchitektur zu sprechen.

---

[77]) Zerstörung durch Brand 1564, darauffolgende Erneuerung, die 1578 vollendet ist. Lit.: Kunstdenkmäler im Grossherzogtum Hessen, I, Prov. Starkenburg, Kreis Offenbach, v. G. Schæfer, Darmstadt 1885, S. 136 ff.

[78]) Das mittelalterliche Burgverliess scheint darin seinen Platz gehabt zu haben.

Für den reinen Einflügelbau, dessen anspruchslose gerade Linienführung im Verein mit dem vorgesetzten Treppenturm ihn in die zweite Jahrhunderthälfte weist, seien hier nur kurz drei Beispiele aus verschiedenen Gegenden Deutschlands gegeben:

Schloss Schönfeld [79]) (Sachsen, erbaut 1573 ff.) zeigt ein schmales gestrecktes Rechteck, belebt durch eine leichte Verschiebung der Massen. Drei Ausbauten, vor allem ein breiter rechteckig vorspringender Erker, der ein wenig über die Mitte hinübergreift und in nicht sehr geschickter Weise eine Wendeltreppe einschliesst, bezeichnen die Rückfront. Genau in die Mitte der Hauptfassade ist der sechseckige Treppenturm gestellt, der nur mit drei Seiten aus der Fluchtlinie des Gebäudes herausspringt. Die Raumverteilung entspricht der Zeit der Entstehung: durchlaufende Achsen, nebeneinander aufgereihte Zimmer, gute Verteilung der Fenster.

Einen verwandten Grundriss zeigt das Schloss von Kleinbardorf (Unter-Franken) (Abb. Taf. XIV, 25) [80]). Die Form des liegenden Rechtecks ist hier nur durch einen unbedeutenden Ausbau beeinträchtigt, und die Hauptfassade zeigt dieses Mal als Mittelpunkt einen runden Treppenturm, der vor die Front gesetzt ist. Dass die kleineren Schlossbauten noch nicht ganz auf der Höhe der Entwicklung stehen, beweist die Inneneinteilung, der gut geschnittene rechteckige Räume noch fast unbekannt sind, trotzdem der Bau 1589 bis 1590 entsteht.

Vollendet zeigt sich dieser Typus in dem bereits 1575 begonnenen Schlosse zu Neustadt a. d. Aisch [81]) (Mittel-Franken) (Abb. Taf. XIV, 26), einem absolut symmetrisch durchgezeichneten Rechteckgrundriss, dessen Mitte ein vor-

---

[79]) Beschreibende Darstellung der älteren Bau- u. Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen, Heft 26, Amtshauptmannschaft Dresden-Neustadt, Dresden 1904, S. 222 ff.

[80]) Die Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern, Unterfranken u. Aschaffenburg, Heft 13, Bezirksamt Königshofen, bearb. v. H. Karlinger, München 1915, S. 69 ff.

[81]) Fr. H. Hofmann, a. a. O., S. 37 f.

gesetzter achteckiger Treppenturm betont. Das Erdgeschoss zeigt eine Auflösung in 10 Arkaden, die aber in den Grundriss einbezogen sind und daher seine Linienführung nicht verändern. Dahinter ein schmaler langer Raum, von dem aus sämtliche Zimmer erreichbar sind, und der eine Zwischenstufe zwischen dem vorgelegten Laufgang der ersten Jahrhunderthälfte und dem in die Mitte gelegten Korridor vom Ende der Entwicklung darstellt.

Bisher haben wir zwei Möglichkeiten kennen gelernt, einen mittelalterlich unregelmässigen Baukomplex den Errungenschaften des 16. Jahrhunderts anzupassen und ihn in ein vollgültiges Renaissanceschloss umzuwandeln. Entweder errichtet man einen Neubau, der alte Teile nur insoweit verwendet, als sie sich den Intentionen des durchgearbeiteten Planes nicht widersetzen [82]), oder man lässt einen oder mehrere alte Flügel bestehen und errichtet nur das neu zu Erbauende im Sinne des 16. Jahrhunderts, ohne Bedenken zu tragen, wenn sich eine künstlerische Einheit dann nicht erzielen lässt [83]).

HEIDELBERG.

Eine dritte Art finden wir am Schlosse zu Heidelberg (Abb. Taf. XV, 27) [84]) in Anwendung gebracht. Die

[82]) z. B. Residenz in München.

[83]) z. B. Torgau. Stuttgart u. a.

[84]) Kunstdenkmäler des Grossherzogtums Baden, Bd. 8, Abt. II, Amtsbez. Heidelberg, bearb. v. Oechelhäuser, Tübingen 1913, S. 370 ff.

Mittlgn. z. Gesch. d. Heidelberger Schlosses, Bd. I-VI, 1886–1912.

F. Sauerwein, Das Schloss zu Heidelberg. Frankfurt 1883.

v. Oechelhäuser, Das Heidelberger Schloss. Heidelberg 1891.

Koch u. Seitz, Das Heidelberger Schloss. Darmstadt 1891.

A. Haupt, Zur Baugeschichte d. Heidelberger Schlosses, Frankfurt 1902.

A. Haupt, Peter Flettner, der erste Meister des Ottheinrichsbaus zu Heidelberg, Leipzig 1904.

Th. Abt, Entstehungsgesch. d. Ottheinrichsbaus zu Heidelberg, Heidelberg 1905.

Schrieder, Zur Entstehungsgesch. d. Ottheinrichsbaus, Heidelberg 1912.

Tatsache, dass die hier verwendete Form nur dieses eine Mal vorkommt, begründet einen grossen Teil seiner Bedeutung. Die Umwandlung in einen Renaissancebau erfolgt hier nicht auf einen Schlag, sonderen dreimal wird an drei verschiedenen Stellen dazu angesetzt. Drei Fürsten sind es, die — jeder für sich — einen klar durchgegliederten, einflügeligen Bau errichten, ihn neben den anderen stellen oder da einrücken, wo sich eine Lücke ergibt. Die mittelalterlichen Flügel bleiben unangetastet stehen, sodass sich das Ganze in überaus reizvoller Unregelmässigkeit um einen Hof zusammenschliesst « fast wie Bürgerhäuser an einem Platze in der Stadt » [85]).

Zum Unterschiede von früher betrachteten Bauten (Torgau u. a.) zeigt sich aber hier eine deutliche Gleichberechtigung der einzelnen Flügel, während bei den oben erwähnten Bauten die aus dem vorigen Jahrhundert übernommenen Teile in der Gesamtanlage keine wesentliche architektonische Bedeutung mehr besitzen, sondern höchstens als untergeordnete Nebengebäude in Benutzung bleiben. Der einzelne neu angelegte Flügel erhielt damals deutlich einen Akzent, der ihm das Hauptgewicht verlieh.

Das Einmalige der Heidelberger Schlossanlage scheint im Vergleich damit schon genügend gekennzeichnet ; ohne dass eine solche Einmaligkeit etwas Besonderes wäre, ergibt sich doch aus all dem bisher Betrachteten, dass einzelne, mit unbedingter Sicherheit immer gültige und immer wiederkehrende Typen in der deutschen Renaissance eine Seltenheit bilden. Trotzdem haben wir gewisse Grundrissformen immer wieder getroffen, und wenn dann auch der Heidelberger Schlossbau eingeordnet werden müsste, so könnten wir jeden einzelnen Flügel des 16. Jahrhunderts für sich als die auf eine hohe Stufe gebrachte Form der einflügeligen Anlage ansprechen.

Was die Baugeschichte angeht, sei hier nur festgestellt, dass an der Stelle des heutigen Schlosses bereits im 13. Jahrhundert eine Burg bestand, die auf halber Höhe des Berges

---

[85]) s. Lübke, a. a. O., Bd. I, S. 193.

über dem Neckar lag [86]). Aus dieser Zeit haben sich nur wenige Mauern erhalten. Im 15. Jahrhundert folgen Wohnbauten (Ruprechtsbau), hauptsächlich aber Befestigungsanlagen. Der Grundriss, den die beginnende Renaissance vorfindet, entspricht in allem dem, was wir als charakteristisch für die Burg des Mittelalters angesehen haben: Mauern, durch Türme befestigt, und ein grosser Hof mit einzelnen Bauten, die sich völlig regelmässig innerhalb der Ringmauer verteilen, sind die Hauptbestandteile.

Den Anfang macht Kurfürst Friedrich II. mit dem Gläsernen Saalbau (Abb. Taf. XVI, 28), den er während seiner Regierung (1544–1556) in der Nordostecke des Hofes zum Teil auf alten Fundamenten errichtet. Der Grundriss zeigt keine besonderen Ausmasse, ein fast 40 m langes Trapez von nur geringer Tiefe, das der idealen Rechteckform schon sehr nahe kommt, also das für den einflügeligen Bau typische Schema, das wir in grösster Vollendung in Neustadt a. d. Aisch gefunden haben. Nur ist die kühle, fast strenge Regelmässigkeit des dortigen Schlossbaus in Heidelberg noch nicht erreicht, hier ist der der Fassade vorgelegte, achteckige Treppenturm ein wenig aus der Mittelachse verschoben, und der mächtige, westlich aus der Hoffassade vorspringende Vorbau verhindert den Eindruck des Symmetrischen. In bekannter Weise laufen Arkadengänge zur Verbindung der Räumlichkeiten vor der Südfassade entlang [87]), und, wie üblich, enthält das gesamte Obergeschoss in voller Ausdehnung den grossen Festsaal, der eine besondere Zierde durch den nach Osten angebauten Erker erhält [88]). Den einzigen Zugang zum Saal vermittelt der Treppenturm. Also ein typisch deutscher Grundriss, der sich durch nichts von dem unterscheidet, was die Jahrhundertmitte charakterisiert.

---

[86]) Von der 1537 völlig zerstörten höher gelegenen «Oberen Burg» sehen wir hier ganz ab.

[87]) Nur westlich vom Treppenturm erhalten.

[88]) In der Grundriss-Skizze nicht sichtbar.

Nicht lässt sich das behaupten von dem zweiten bedeutenden Bauteil, der zeitlich nur wenig später entsteht, aber völlig andere Grundgedanken aufzuweisen hat, dem Ottheinrichbau (Abb. Taf. XVI, 28), den sein Erbauer Kurfürst Otto-Heinrich während seiner kurzen Regierungszeit (1556–1559) fast bis zur Vollendung gebracht hat. Dem Grundriss nach bildet er ungefähr ein Rechteck von 35 : 22 m, das sich fast rechtwinklig an die östliche Hälfte der Südfront des Saalbaus anschliesst. Die Ostfront benutzt einfach die alte östliche Abschlussmauer als Unterbau, und auch die Ausdehnung nach Norden ist durch den Saalbau festgelegt.

Die Tatsache, dass diese östliche Hälfte der südlichen Saalbaufassade ganz einfach behandelt ist und auf jede Wirkung nach aussen hin von vornherein verzichtet, hat die Vermutung aufgebracht, der Ottheinrichsbau gehe ebenfalls auf Friedrich II., den Erbauer des Saalbaus, zurück und sei einheitlich mit diesem entworfen. Das scheint ausgeschlossen, da jeder einheitliche Entwurf eine andere Möglichkeit gefunden hätte, beide Flügel aneinanderzusetzen, oder sich gar mit einem einzigen, entsprechend grösseren Bau begnügt hätte. Ebenso unwahrscheinlich ist es, anzunehmen, der alte Ludwigsbau habe ursprünglich bis an den Saalbau gereicht, und auf ihn habe man bei dessen Errichtung Rücksicht genommen [89]). Für diesen Fall müssten wir dem alten Ludwigsbau eine schmale, sehr langgestreckte Form mit einem stumpfwinkligen Knick in der Mitte zugestehen. Auch ist es nicht anzunehmen, dass man einen kaum mehr als 30 Jahre bestehenden Bau [90]), ohne einen Umbau zu versuchen, wieder abgerissen hätte. Am einfachsten erklärt noch das Vorhandensein von unwichtigen Nebengebäuden, die die Osthälfte der Saalbau-(Süd)-Fassade verdeckten, die Vernachlässigung dieses Fassadenteils.

---

[89]) So Koch u. Seitz, a. a. O., S. 66
u. Dehio, Hdb. d. deutschen Kunstdenkmäler, Bd. IV, 1926, S. 126, wo nur eine solche Möglichkeit angenommen wird.

[90]) Ludwigsbau etwa 1524.

Die Ausdehnung des Ottheinrichsbaus ist, wie wir sahen, durch die angrenzenden Bauten bestimmt. Auf dieser verhältnismässig kleinen Fläche einen durchgebildeten Grundriss zu entwickeln, ist überaus schwer. Man beschränkt sich darauf, die Anlage so sehr als möglich den Bedürfnissen anzupassen, woraus sich eine ziemlich unregelmässige und nicht sehr klar entwickelte Raumfolge ergibt. Das Portal, genau die Mitte der Front bezeichnend, führt in ein schmales Vestibül, das überdies noch nicht einmal in der Achse liegt. Doch scheint hier durch nachträgliches Einziehen einer Wand ein noch schmalerer Vorraum abgetrennt worden zu sein, woraus sich erst die Achsenverschiebung ergab. Ursprünglich hat also wohl eine genaue Achsialität vorgelegen. Von hier gelangt man in den Grossen Saal, der mit seinen 17 : 9 m die ganze Tiefe, aber weniger als die halbe Breite des Flügels einnimmt. Der nicht ganz rechtwinklige Ansatz an den Saalbau gibt dem Saal des Ottheinrichsbaus eine unglückliche Form, die westliche Schmalseite ist länger als die östliche [91]). Ein kleinerer, genau rechteckiger Saal, dessen Fenster nach Westen gehen, und andere unwesentliche Räume schliessen sich nach Süden zu an.

Als gänzlich misslungen muss die Treppenanlage bezeichnet werden. Die glückliche Idee, die Mitte durch einen glänzenden Portalbau hervorzuheben, bringt es mit sich, dass für eine entsprechende Treppenanlage genügend Platz nicht mehr vorhanden ist. Und so hilft man sich damit, den in der Nordecke des Ottheinrichsbaus gelegenen Treppenturm des Saalbaus und den an der Südecke befindlichen, zum Ludwigsbau gehörigen als Ersatz mitzubenutzen. Das charakterisiert die Bedeutung des Grundrisses deutlich genug, er vermag es nicht, über Ansätze zu Neuem hinauszugelangen.

1601 bis 1604 entsteht unter der Regierung Friedrichs IV. ein weiterer Palast an Stelle eines alten Fachwerkbaus zwischen Frauenzimmer- und Gläsernem Saalbau, der sog. Fried-

[91]) Eine breite Verbindungstreppe zum Gläsernen Saalbau gehört der Mitte des 17. Jahrhunderts an.

richsbau. Ein einfaches Rechteck von 30 : 17 m ist durch die angrenzenden Bauten bestimmt. Und so hat auch dieser bereits im Anfang des 17. Jahrhunderts errichtete keine neuartigen Grundrissformen aufzuweisen. Geschickt ist hier die Verbindung von Kirchen- und Wohnbau. Das ganze Erdgeschoss nimmt die Kapelle ein, nur ein schmaler Durchgang zu dem grossen nach Norden gelegenen Altan bleibt frei. Die beiden Obergeschosse bleiben den kurfürstlichen Wohnräumen vorbehalten, von deren Einteilung sich nichts erhalten hat. Arkaden fehlen, ebenso Laufgänge oder Korridore. Ganz wie beim Ottheinrichsbau sind auch hier die Treppen stark vernachlässigt. Im wesentlichen muss der alte Treppenturm des anstossenden Frauenzimmerbaus den Ansprüchen genügen, nur eine ganz enge Wendelstiege, die die Kapelle mit der durch die eingezogenen Strebepfeiler gebildeten Empore und dem ersten Obergeschoss verbindet, wird der Nordostecke eingefügt. Ein einfacher Eingang bezeichnet die Mitte der Hof-(Süd-)Front, ein zweiter ist später vom Durchgang aus eingebaut worden, da eine grosszügige Portalanlage, etwa wie am Ottheinrichsbau, durch das Vorhandensein der Kapelle unmöglich wurde.

Die drei betrachteten Flügel stellen somit für sich bestehende Einflügelbauten dar, die in der Umrissform ihres Grundrisses eine schön geschlossene Einheit bilden. Was wir aber an Treppenanlagen, Portalstellungen [92]), Raumformen und Raumverbindungen gesehen haben, das vermag sich noch nicht mit den wahrhaft neuen Errungenschaften des späten 16. Jahrhunderts zu messen.

Es liegt nahe, den gesamten Komplex des Heidelberger Schlosses mit dem der Residenz in München in Beziehung zu setzen. Beide Male haben wir eine grosse Gebäudemasse, beide Male zahlreiche Um- und Anbauten, die im Laufe des 16. bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts unter den jeweiligen Fürsten vorgenommen wurden und das Ganze einer einheitlichen Komposition anzunähern suchten. Nirgends lässt sich das Grund-

[92]) Ausgenommen am Ottheinrichsbau.

problem italienisch geschulten und beeinflussten Gestaltungswillens im Gegensatz zu deutschem so klar ablesen. Haben die häufigen Umänderungen in München schliesslich doch zu einer vollendet harmonischen Komposition geführt, in der ein Teil auf den anderen Bezug nimmt, so sehen wir in Heidelberg am Ende unserer Epoche eine Vielzahl einzelner in sich geschlossener Bauteile, die jeder völlig für sich stehen und — allerdings fast unbeabsichtigt — durch ihre Gesamtheit einen kaum je wieder erreichten Eindruck vermitteln.

Der erfindende Künstler des Friedrichsbaus ist mit grösster Wahrscheinlichkeit der Strassburger Baumeister Johannes Schoch gewesen. Noch einmal finden wir ihn im Verein mit dem Strassburger Paul Maurer wieder beim Bau des 1588–1597 errichteten Schlosses Gottesau[93]) in unmittelbarer Nähe von Karlsruhe. Ein schmales langes Rechteck von etwa 57 : 17 m zeigt an den vier Ecken vier runde, gut mit dem Grundriss verbundene Wohntürme, während ein fünfter der Hauptfassade vermutlich als Treppenturm mit Haupteingang vorgesetzt ist. Von der ursprünglichen Inneneinteilung hat sich nichts erhalten. Das Ganze verbindet sich zu einer so festen geschlossenen Form, die dennoch nicht der gefälligen, dem Auge wohltuenden Linie entbehrt, dass wir geneigt sind, hierin die höchste Stufe der Entwicklung zu sehen, die der einflügelige Schlossbau auf dieser Basis zu erreichen instande war[94]).

---

[93]) Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, IV, Berlin 1926, S. 151.

[94]) Da eine Grundriss-Skizze des Gottesauer Schlosses nicht erreichbar war, geben wir hier den ähnlichen Grundriss des Schlosses Friedrichsburg in Vohenstrauss (Oberpfalz), (Abb. Taf. XVIII, 31). Obwohl das 1586 erbaute Schloss einen grossen künstlerischen Wert nicht besitzt, ist es von Interesse, da es als unmittelbarer Vorläufer von Gottesau gewertet werden muss. Nur ist die schmale langgestreckte Rechteckform von Gottesau hier noch nicht erreicht, der Grundriss ist zusammengedrängter, massiger und lässt das ideale Massverhältnis noch vermissen. Auch die fünf Türme (der Mittelturm der Südseite ist modern) sind dem Grundriss in nicht ganz geglückter Weise angefügt, ein enger organischer Zusammenhang fehlt

STUTTGART, LUSTHAUS.

Nur ein einziges Mal hat Deutschland im 16. Jahrhundert im Rahmen des Einflügelbaus eine Komposition geschaffen, die alles übrige in den Schatten stellt und selbst über den Gottesauer Entwurf weit hinausgeht, das Lusthaus zu Stuttgart[95]) (1580–1593 von Georg Beer erbaut) (Abb. Taf. XVII, 29), also keinen eigentlichen Schlossbau, sondern ein Haus, erbaut für höfische Festlichkeiten und Vergnügungen. Diese Zweckbestimmung — es war nur je ein einziger grosser Saal für jedes Stockwerk gefordert — erleichtert allerdings dem Künstler die Aufgabe sehr. Er hat sich nicht um die unendlich grosse Zahl von Sälen, Zimmern, Küchen-, Wirtschafts- und Nebenräumen zu bekümmern, die ein Schlossbau erfordert. Dennoch bleibt sein Verdienst ungeschmälert, und es gibt in der gesamten Baukunst der deutschen Renaissance nichts Bedauerlicheres, als dass sich von diesem Prachtstück nur bedeutungslose Reste erhalten haben. Der Grundriss ist denkbar einfach, ein riesiges Rechteck von 66 : 31 m, das in ganzer Ausdehnung der Grosse Saal einnimmt. Rings umlaufend eine Säulenhalle, die an den Ecken von den vier freistehenden Türmen berührt wird, in der Mitte der Langseiten die mächtigen doppelten Freitreppen vorgelegt, ungefähr der Anlage am Ottheinrichsbau entsprechend. Die Vollendung liegt aber erst in der wundervollen Harmonie der Verhältnisse, in der souveränen Sicherheit, mit der die Fenster verteilt sind, und der Fähigkeit, jeden Teil so zu setzen, dass er wie zufällig angebracht wirkt und dennoch nicht um den Bruchteil eines Meters verschoben werden darf, ohne dass die gesamte Disposition vernichtet wird.

Dass der Künstler des Gottesauer Schlosses das Lusthaus zu Stuttgart gekannt und als Vorbild benutzt hat, ist anzu-

noch. (Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern, Oberpfalz u. Regensburg, Heft 8, Bez.-Amt Vohenstrauss, bearb. v. R. Hoffmann u. G. Hager, München 1907, S. 106 ff.).

[95]) Kunst- u. Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, Neckarkreis, S. 30 ff.,

nehmen, die äussere Ähnlichkeit der Grundrisse macht es wahrscheinlich. Dass es ihm nicht geglückt ist und nicht glücken konnte, ein gleichwertiges Werk hervorzubringen, kennzeichnet sein geringeres Können. Aber die in Stuttgart durchgebildete Komposition steht so weit ausserhalb des allgemeinen Schaffens, dass es unbillig wäre, sie als Massstab anzulegen. Und doch fällt auch sie nicht aus dem Rahmen der deutschen Entwicklung. Bei aller Geradlinigkeit und Symmetrie bringen die vier ein wenig unmotivierten Türme und die dem Bau angesetzten Treppen eine gewisse Bewegung in den Grundriss, ohne die ein deutscher Renaissance-Palast nicht zu denken ist.

PRAG, BELVEDERE.

Dass die unverfälschte italienische Renaissance eine noch viel reinere und schönere Lösung desselben Baugedankens zu bieten vermag, beweist das seit 1536 in Prag von italienischen Künstlern erbaute Belvedere (Abb. Taf. XVII, 30) [96]. Zweck und Ausmasse [97]) entsprechen ganz denen in Stuttgart. Aber hier stört kein Treppenbau mehr die Linienführung, der breite Aufgang wird ins Innere verlegt, auf Türme verzichtet man gänzlich, wichtigstes Element wird die umlaufende Säulenhalle, die den eigentlichen Bau ganz zurückdrängt, und der Haupteingang, auf eine Schmalseite verlegt, wird von den beiden mittelsten der sechs Säulen dieser Seite flankiert. In Stuttgart tragen sieben Säulen die Halle der Schmalseite, sodass die Mitte durch eine Säule, nicht durch freien Raum gekennzeichnet ist, eine für italienischen Sinn unmögliche Form der Lösung. Fraglos war Georg Beer mit dem Grundriss des Prager Belvedere

---

[96]) Lübke, a. a. O., Bd. II, S. 102 ff.

Jos. Neuwirth, Prag, Leipzig u. Berlin 1901.

Alfred Stange, Die deutsche Baukunst der Renaissance, München 1926, S. 41, 125.

[97]) Rechteck von etwa 65 : 25 m.

vertraut. Und sein Lusthaus ist deshalb so aufschlussreich, weil alle Unterschiede gegenüber Prag zu werten sind als typisch deutsche Eigentümlichkeiten, die der Baumeister dem deutschen Geschmack nicht vorenthalten zu dürfen glaubte.

---

2. Kapitel.

Der mehrflügelige Grundriss mit rechteckigem Treppenhaus. Der Korridor.

Es wird jetzt zu zeigen sein, dass der deutsche Schlossbau noch nicht alle Möglichkeiten erschöpft hatte. Der einflügelige Bau allerdings wird Lösungen, die über Gottesau oder das Stuttgarter Lusthaus hinausgehen, nicht mehr bringen. Das wesentlich Neue setzt an anderen Punkten ein.

HEILIGENBERG.

Eine Veränderung der gesamten Grundrissdisposition des vierflügeligen Schlossbaus geht vor allem von der Behandlung des Treppenhauses aus. Der Grundriss des Schlosses Heiligenberg (Abb. Taf. XVIII, 32) [98]) bei Konstanz zeigt im wesentlichen die schon bekannten Tendenzen. Auf hohem Bergrücken erhebt sich ein sehr regelmässiger Bau von drei rechtwinklig zueinander stehenden Flügeln. Die vierte Seite schliesst ein schräg angelegter, noch aus dem Mittelalter stammender Torbau, den man durch einen auf der Hofseite vorgelegten Arkadengang dem übrigen anpasste. Von Wichtigkeit ist vor allem die Anlage des Grossen Saales, der die beiden Obergeschosse des ganzen Südflügels einnimmt.

[98]) Die Kunstdenkmäler des Grossherzogtums Baden, Bd. I, Kreis Konstanz, bearb. v. F. X. Kraus, Freiburg i. B. 1887, S. 428 ff.

Glänzend geformt zeigt er eine vorbildliche Lage im schmalen Querflügel, von den beiden Hauptflügeln gleich gut zu erreichen, und ebenso gut ist die Belichtung durch 20 Fenster, die sich auf alle vier Seiten des Saales verteilen. Besonders schön sind seine Ausmasse mit 32 m Länge und 10 m Breite. Die noch ganz wie früher gering angenommene Höhe von nur 6,5 m wirkt hier nicht wie sonst sehr ungünstig, da die Länge ebenfalls stark herabgesetzt ist. Jedenfalls berücksichtigt der Saalflügel schon in seiner Gesamtanlage die gesellschaftlichen Zwecke, während Wohn- und Wirtschaftsräume auf die übrigen Flügel verteilt sind.

Neu im Verhältnis zu dem bisher Betrachteten ist die Art der Verbindung der einzelnen Stockwerke untereinander. Der alte Treppenturm hat aufgehört, die Wendelstiege hat ihre Rolle ausgespielt, in verhältnismässig früher Zeit [99]) finden wir hier das rechtwinklig gebrochene, in den Grundriss einbezogene Treppenhaus gleich an zwei Stellen: neben dem Torbau das eine, das andere in direkter Verbindung mit dem Grossen Saal. Die Einführung dieser Treppenform bedeutet einen der wichtigsten Schritte auf dem Wege zur mathematisch-symmetrischen Grundrisskomposition, wie sie der Anfang des 17. Jahrhunderts bringen wird. Denn mit dem Aufhören des runden oder polygonen, dem Grundriss vorgesetzten, aber eng mit ihm verbundenen Treppenturmes verschwindet ein Element aus dem Schlossbau, das — ganz gleichgültig, wie der Turm im einzelnen Falle angeordnet ist — immer geeignet war, den Grundriss labil zu erhalten und eine starre Gestaltung zu verhindern.

BADEN-BADEN.

Von jetzt an wird diese neue Form des Treppenhauses häufiger. Sie bezeichnet das Streben, dem Grundriss letzte Vollendung im Sinne der Symmetrie zu verleihen. Diese Aufgabe hat sie auch in B a d e n - B a d e n zu erfüllen. Das « Neue

[99]) Die Inschriften am Schloss laufen von 1569 bis 1594.

Schloss» (Abb. Taf. XIX, 33, 34)[100]) kann zunächst als gutes Beispiel für eine besonders unübersichtliche und willkürlich angelegte mittelalterliche Burg gelten. Der auf einem Bergvorsprung errichtete Bau gehört mit seinen verschiedenen Teilen ins 14. und 15. Jahrhundert und wird erst im 16. Jahrhundert durch einen (1573 begonnenen) nach der Bergseite hin gelegenen Bau Markgraf Friedrichs II. vollendet. Dieser Ostflügel (Abb. Taf. XIX, 34) stellt allerdings eine so völlig in sich abgeschlossene Komposition dar, dass sich sein Grundriss — für sich betrachtet — in die Gruppe der einflügeligen Bauten einordnen liesse. Er besteht aus einem langgestreckten Rechteck von etwa 68 : 24 m, dessen Fensterachsen ziemlich gleichmässig verteilt sind. Das Wichtige aber ist die Aufteilung des Inneren. Die gesamte Länge des Rechtecks durchschneidet ein Gang, der von den Schmalseiten her beleuchtet ist. Von diesem Gang aus — es ist das erste Mal, dass wir die moderne Form des Korridors finden — sind sämtliche Räume direkt zugänglich.

Ausser dem neuen Korridor finden wir auch die uns schon bekannte, neuartige Treppenanlage. Ein quadratisches Treppenhaus, äusserlich nicht mehr hervortretend, verbindet die Stockwerke, von ihm aus erreicht man auch den Korridor, der so noch eine zweite Lichtquelle hat. Der Korridor, die Treppenanlage und das ihr entsprechende, gegenüber liegende Vestibül teilen den Grundriss in vier Abschnitte, dessen südöstlichen der Grosse Saal einnimmt. Also ist auch dieser in geschickter Weise in den Grundriss hineinkomponiert, ohne dass er doch seine althergebrachte, immer ein wenig gesonderte Stellung aufzugeben hatte,

An Früheres erinnern mag noch der kleine, dem südlichen Teil der Westfassade vorgesetzte Treppenturm, dem auf der anderen Seite der Arkadengang entspricht, der zu den Küchen- und Wirtschaftsbauten des Hofes hinüberleitet. Ferner scheint die Anlage des Treppenhauses und des Vestibüls noch nicht völlig geglückt insofern, als sie nicht genau die Mitte des Flügels

---

[100]) Lübke, a. a. O., Bd. I, S. 260 ff.

bezeichnen, sondern um ein Geringes nach Süden verschoben sind. Doch sind hier offenbar Rücksichten auf ein vorhandenes, im Hof gelegenes altes Dienstgebäude massgebend gewesen.

Wieder fehlen also im Gesamtbild auch nicht ältere Elemente. Ob die Neuerungen auf französischen Einfluss zurückgehen, eine Möglichkeit, die die geographische Lage durchaus zulässt, möchten wir dahingestellt sein lassen. Denkbar wäre es, denn in Frankreich ist der rechteckige Treppenbau fester Bestand des 16. Jahrhunderts [101]), während er in Deutschland vorläufig ohne Nachfolge bleibt.

Man könnte annehmen, dass ein neuer Baugedanke wie der des geradlinigen, ins Innere verlegten Treppenhauses, gleich nach seinem Aufkommen, da die Zweckmässigkeit feststand, Allgemeingut der bauenden Künstler werden würde. Es wird sich erweisen, dass dem nicht so ist. Im Gegenteil, die Grundrissbildung macht weitere Fortschritte, ohne dass deswegen überall die glückliche Treppenlösung in Anwendung gebracht würde.

---

3. Kapitel.

Der regelmässige mehrflügelige Grundriss.

A. Die Dreiflügelanlage.

HÄMELSCHENBURG.

Betrachten wir das Schloss Hämelschenburg [102]) (Kreis Hameln), (Abb. Taf. XX, 35): Ein dreiflügeliger Grundriss, die vierte Seite, auf der der über eine Brücke führende Zugang liegt, offen, also bewusst auf jede wesentliche Verteidigungs-

[101]) z. B. Azay-le-Rideau, s. Gebelin a. a. O., S. 52.

[102]) Max Sonnen, Die Weserrenaissance, Münster 1918, S. LIII f. Carl Horst, Die Architektur der deutschen Renaissance, Berlin (1928), S. 76 ff.

möglichkeit verzichtend [103]). Dieser Gedanke, der eigentlich weit über das 16. Jahrhundert hinausweist und hier auch einmalig bleibt, gibt dem Schlosse seine Sonderstellung. Fortschrittlich ist ferner das klare, fast genau rechtwinklige Nebeneinander der Flügel, die ausserordentlich geschickte Raumverteilung im Inneren und die verbindenden Korridore [104]). Dazu kommen wieder in den Ecken die bekannten Treppentürme, noch dazu hier von verschiedener Gestalt, der eine achteckig, der andere sechseckig geformt. Das ist um so merkwürdiger, als die Bauzeit des Schlosses ziemlich spät anzusetzen ist, wir kennen die Daten 1588–1599. Die Hämelschenburg ist also nur ein weiterer Beweis dafür, dass man auch gegen Ende des Jahrhunderts nicht gewillt war, im Grundriss und Aufriss (bei dem sich das Fehlen von Treppentürmen noch viel stärker bemerkbar machen würde) auf den Reiz des Bewegten zu verzichten.

B. Die quadratische Vierflügelanlage.

I. Der deutsche Typus als Ende der Entwicklung.

Die hier erreichte Grundrissgestaltung finden wir — allerdings auf das geschlossene vierflügelige Schema übertragen — noch häufig in allen Gegenden Deutschlands. Je mehr sich das Jahrhundert seinem Ende nähert, um so grösser wird das Bedürfnis nach Repräsentation und Wirkung, die Bauentwürfe berücksichtigen dieses Streben, und an die Stelle des Malerisch-Bewegten tritt das fast mathematische Nebeneinander kubisch geformter Massen. In Verbindung damit steht der immer häufigere Verzicht auf Herübernahme störender mittelalterlicher Bauteile. So entsteht das neue Prinzip.

---

[103]) Nicht zu vergleichen etwa mit dem dreiflügeligen Grundriss des Schlosses zu Güstrow, bei dem diese Form aus ganz anderen Voraussetzungen entstanden ist.

[104]) Vgl. den auf S. 88 genannten Typus 4. Der korridorartige Gang ist nach aussen hin nicht mehr erkennbar (es fehlt die Auflösung der Wand in Arkaden), aber noch ist er an der Aussenwand gelegen.

BEVERN.

Ein Idealbild dieses Typus ist das im Braunschweigischen gelegene Schloss zu Bevern (Abb. Taf. XX, 36)[105], dessen Entstehungszeit in den Jahren 1603–1612 allerdings auch schon recht spät liegt. Das quadratische Schema ist hier auf seinen Höhepunkt gebracht. Vier gleich lange, rechtwinklige Flügel umstehen einen quadratischen Hof, die Tordurchfahrt hält die genaue Mitte der Westfront, und selbst die im Erdgeschoss des Ostflügels gelegene rechteckige Kapelle bedingt keinerlei Änderung im Grundriss. Der Hof zeigt wieder zwei polygone Treppentürme, die in gegenüberliegende Ecken gestellt sind. Nicht auf der Höhe der Entwicklung steht die Raumverteilung, sie ist ziemlich willkürlich, und verbindende Korridore fehlen ganz.

SCHMALKALDEN.

Ein solches Mass von Regelmässigkeit hat die 20 Jahre früher begonnene Wilhelmsburg zu Schmalkalden (Abb. Taf. XXI, 37)[106] nicht zu erreichen vermocht. Einen wichtigen Anteil an den Plänen hat hier der Bauherr selbst, Landgraf Wilhelm IV. von Hessen[107]. Der Grundriss zeigt eine rechteckige Form, während der Hof annähernd ein Quadrat bildet, das durch die verschiedene Tiefe der Flügel zustande kommt. Die Kapelle hat die seit Torgau für den protestantischen Kirchen-

[105]) Die Bau- u. Kunstdenkmäler des Herzogtums Braunschweig, Bd. IV, Kreis Holzminden, bearb. v. K. Steinacker, Wolfenbüttel 1907, S. 13 ff.

Max Sonnen, a. a. O., S. LX f.

[106]) Bau- u. Kunstdenkmäler im Reg.-Bez. Cassel, Bd. V, Kreis Herrschaft Schmalkalden, bearb. v. Paul Weber, Marburg 1913, S. 218 ff.

[107]) Der letzte Kostenanschlag für die Wilhelmsburg berichtet: Anschlagk des Bawes zu Schmalkalden nach der rectificierten Visirung, so unser gnädiger Herr und Landgraf Wilhelm zu Hessen selbst gerissen (in: Bau- u. Kunstdenkmäler, S. 219).

bau übliche Rechteckform, springt jedoch aus der geraden Umrisslinie des Grundrisses heraus, übernimmt ferner einen alten, unorganisch mit dem Grundriss verbundenen Turm, den sie als Aufgang zur Kanzel benutzt, und ihre eigene rechteckige Gestalt wird ebenfalls geschmälert durch den einen zur Hälfte einspringenden Treppenturm. Auf den beiden Breitseiten des Schlosses sind Tordurchfahrten angeordnet, die eine in der Achse, die andere unerklärlicherweise leicht aus der Achse verschoben. In den vier Hofecken vier Treppentürme, was das Fehlen einer korridor- oder laufgangartigen Verbindung der Räume nicht entschuldigt. Der im ersten Obergeschoss gelegene Riesensaal mit der überaus geringen Höhe von nur 4,5 m entspricht auch darin ganz der uns bekannten Tradition.

Das, was über den Schlossbau der ersten Jahrhunderthälfte hinausgeht, ist also nur die Gesamtgruppierung von vier Flügeln um einen quadratischen Hof, die in früherer Zeit noch nicht erreichbar war. Aber von einer neuen Baugesinnung ist in Hinsicht auf Inneneinteilung und Details noch nichts zu bemerken. Die Grosszügigkeit fehlt, man hat die neuen Einzelheiten kennen gelernt, ohne zu verstehen, sie zu einer durchgebildeten geometrischen Komposition zusammenzuschliessen. Aber die Regelmässigkeit, die schon erreicht ist, hat zur Voraussetzung, dass man sich häufiger als bisher entschliesst, in einem Zuge ohne Unterbrechung einen reinen Neubau aufzuführen.

AUGUSTUSBURG.

Dass selbst die grösste Symmetrie zu einer ganz eigenartigen Bewegtheit des Grundrisses führen kann, beweist das Schloss Augustusburg (Sachsen) (Abb. Taf. XXI, 38) [108]), das noch früher — 1568 bis 1573 — für den Kurfürsten August von Sachsen unter Leitung der Baumeister Hieronymus Lotter

[108]) Beschreibende Darstellung der älteren Bau- u. Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen, Heft 6, Amtshauptmannschaft Flöha, bearb. v. R. Steche, Dresden 1886, S. 7 ff.

und Rochus von Lynar entstand. Der Grundriss zeigt nach aussen hin ein genaues Quadrat von etwa 86 m Seitenlänge, aus dem nur auf der Ostseite ein Mitteltrakt herauswächst, also eine wirkungsvolle Einheit. Die vier Flügel sind in grosser Breite angelegt und hätten den Hof auf ein sehr geringes Mass reduziert, wenn sie vollständig ausgeführt worden wären. Man beschränkt sich deshalb darauf, nur die grossen Eckhäuser voll auszubilden und durch schmale Flügel zu verbinden. So kommt man hier unabhängig von Frankreich, in dem die mächtigen Eckhäuser zu Hause sind, und aus anderen Ursachen zu der gleichen Lösung. Da man für Eckhäuser und Verbindungsflügel die Quadratseite in drei gleiche Teile teilte, erhielt man ebenfalls einen ganz regelmässigen Hof, der die seltsame Form eines griechischen Kreuzes zeigt. Der Verbindungsflügel der Ostseite bleibt der Kapelle vorbehalten, die — wieder eine rechteckige Saalanlage — mit der geringen Breite, die der Grundriss an dieser Stelle zulässt, nicht auskommt und daher etwa um 8 m aus dem ganzen Bau herausspringt. Der schmale Flügel der Kapelle gegenüber enthält eine Halle, über der der sog. Fürstensaal untergebracht ist. Die beiden anderen sich entsprechenden Schmalflügel nehmen die ganz genau achsial angeordneten Eingänge auf.

Die Treppen der Augustusburg zeigen eine eigenartige Zwischenstufe zwischen dem Wendelstein vom Anfange des Jahrhunderts und der in den Grundriss einbezogenen rechtwinkligen Anlage der Spätzeit. Ihrer Stellung nach entsprechen sie ganz dem alten Wendeltreppenturm: Paarweise sind vier Treppen in die acht Hofecken symmetrisch verteilt und stellen jedesmal eine günstige Verbindung für die beiden angrenzenden Flügel her. Die Form aber ist ganz die geradlinig-rechtwinklige von Heiligenberg und Baden-Baden, nur hier nicht ganz im Grundriss verschwindend, sondern in den Hof hinausragend. Der Grundriss der Augustusburg muss demnach als eine Art von Zwischenstufe auf dem Wege zur rein geometrischen Grundrisskomposition gewertet werden, bleibt aber in seiner gesonderten Formulierung ohne Nachfolge.

Die bisher betrachteten Bauten haben fast ohne Ausnahme einen wichtigen Punkt gemeinsam, ihre Entstehung aus der mittelalterlichen Burg. Es hat sich gezeigt, dass unter dieser mittelalterlichen Burg durchweg eine Höhenburg verstanden werden musste. Schon im Anfang haben wir kurz den Unterschied skizziert, der eine Höhenburg von dem weniger häufigen Typus der Wasserburg trennt, und feststellen können, dass der Entstehungsprozess des Wasserschlosses von vornherein eine gewisse Regelmässigkeit des Bauplatzes und vor allem auch des Grundrisses bedingt [109]). Dennoch reicht diese Tradition bei weitem nicht aus, um Grundrissformen hervorzubringen, die als mustergültig zu bezeichnen sind, und wir haben schon nach anderen Kräften zu suchen, die in diesem Falle wirksam gewesen sein müssen.

Den Typus des mustergültig entworfenen vierflügeligen Renaissanceschlosses finden wir am reinsten in einer Gruppe vertreten, die sich um das westfälische Schloss Horst im Broiche zusammenschliesst, und die nur einen Abschnitt in der kontinuierlichen Entwicklung bedeutet, die die Wasserburg vom Mittelalter bis zur Neuzeit durchläuft. Die Tatsache, dass ein einziges richtunggebendes Vorbild diese Schlösser des 16. Jahrhunderts zu einer Einheit zusammenschliesst, berechtigt dazu, dieses Kapitel herauszugreifen und unserer Untersuchung anzuschliessen.

Wir kennen jetzt die sich über mehr als 70 Jahre erstreckende lange Reihe, die von dem Grundriss Torgaus zu dem von Bevern führt. Ein weiteres Glied in dieser Entwicklung bedeutet das Renaissanceschloss in der weiteren Umgebung des Niederrheins nicht.

Denn abgesehen davon, dass es in der mittelalterlichen Wasserburg bereits einen Typus vorfindet, der nur geringer

[109]) Als Beispiele seien genannt: die Herrenhäuser von Borg und Hülshoff (Westfalen), das Schloss von Jever (Oldenburg) und die Burg Hülsede (Hannover).

Wandlungen bedarf, um zu einem Renaissanceschloss zu werden, bringt der französische Einfluss, dessen Eindringen über die Niederlande sich fast aufs Jahr genau bestimmen lässt, das fertig durchdachte Schema mit, sodass sich jedes langsame Erarbeiten der Einzelheiten hier erübrigt.

HORST.

1558–1578 entsteht das Schloss Horst im Broiche (Abb. Taf. XXII, 39)[110]. Es ist für uns von Bedeutung, zu erfahren, dass selbst hier zwei Bauepochen zu unterscheiden sind, die sich am besten an den beiden vorhandenen Treppenanlagen nachweisen lassen. Dem Niederländer Arndt Johannsen, der von 1558–1567 auf Horst tätig war, gehört der polygone Treppenturm an, der sich — allerdings nur indirekt — zum Hof hin abzeichnet durch ein vorspringendes Risalit, das für einen Vorraum sich als nötig erweist und die ganze Symmetrie der Anlage in Gefahr zu bringen droht. Möglich genug, dass Johannsen nur einen zweiflügeligen Bau mit Hof geplant hatte[111], dessen Abschluss dieser Treppenturm zu bilden hatte, in dem sich zugleich der Haupteingang befunden haben mag. Im Jahre 1567 kehrt Arndt Johannsen nach den Niederlanden zurück, im gleichen Jahr übernimmt der Franzose Joist de la Court die Oberleitung des Baus. Unter Benutzung des bereits Vorhandenen versucht er, das ideale Schema des französischen Schlossbaus hier zur Verwirklichung zu bringen: Vier gleiche Flügel um einen quadratischen Hof und — für Deutschland eine absolute Neuheit bedeutend — an den Ecken 10 m im Quadrat messende Wohnpavillons, die in engster Verbindung mit den Flügeln stehen. An zwei Flügeln ziehen sich Galerien

[110]) Richard Klapheck, Die Meister von Schloss Horst im Broiche, Berlin 1915.

[111]) Beispiele für solche Anlagen sind in den rheinischen Gegenden schon in viel früherer Zeit bekannt: Schlösser Konradsheim, Trips (14. u. 15. Jahrhundert).

entlang, die sich nach aussen hin nicht kenntlich machen. Und schliesslich nimmt eine mächtige rechteckige Treppenanlage fast die gesamte Breite des Ostflügels ein. Typisch für die französische Schlossarchitektur sind aber vor allem die mächtigen Wohntürme der Ecken und die nur an zwei Seiten des Hofes sich entlangziehenden Galerien.

Es ist klar, dass die Einführung dieses französischen Typus nicht auf Kosten des Joist de la Court allein zu setzen ist; eine solche entwicklungsgeschichtliche Bedeutung kommt ihm nicht zu. Bekannt genug, dass die überaus zahlreichen Zeichnungen, Stiche und Publikationen des französischen Architekten und Architekturtheoretikers Ducerceau um die Mitte des Jahrhunderts die französischen Bauprinzipien in alle Gegenden Mitteleuropas trugen. Zum Vergleich sei hier noch der Grundriss des Schlosses Ancy-le-Franc (Yonne) (Abb. Taf. XXII, 40) hergesetzt, das, von Primaticcio erbaut, vielleicht am reinsten die Forderungen der französischen Renaissancebaukunst in die Wirklichkeit umsetzt. Dass in Horst nicht ganz das gleiche Resultat erreicht wurde, mag daran liegen, dass wieder zwei Künstler nacheinander hier tätig waren, und der zweite seine Pläne nicht mehr ganz zu verwirklichen vermochte. Aber die enge Verwandtschaft beider Grundrisse steht ausser jedem Zweifel.

So schliesst sich ein Kreislauf. Der italienische Einfluss, den wir am stärksten in Landshut und München fanden, erstreckt sich auch auf Frankreich, wo eine ganze Kolonie italienischer Künstler am Hofe Franz I. tätig ist. Sie verbinden den italienischen Baugedanken mit der französischen Tradition und schaffen daraus einen spezifisch französischen Typus. Vollendetste und zugleich reizvollste Synthese alles dessen bezeichnet Ancy-le-Franc, das seinerseits wieder Vorbild der niederdeutschen Schlossbauten wird.

Horst ist das bedeutendste Beispiel. Verwandte Grundrisse finden wir in Frens (hier handelt es sich um ein Rechteck, das nur an den beiden Ecken der östlichen Langseite die mächtigen Wohntürme aufweist), dann in Haus Assen, das in

engstem Anschluss an Horst entsteht, in Schloss Rheydt, für das 1567–1568 die Tätigkeit des Joist de la Court nachgewiesen ist — hier verhindern mittelalterliche Bauteile eine absolut geometrische Vollendung des Planes —, und in Hovestadt, das ganz wie Horst eine regelmässige quadratische Vierflügelanlage mit wohnlich ausgebildeten Eckpavillons vorsah. Die Ausführung stockte allerdings nach Herstellung zweier Flügel und des sie verbindenden Eckturmes.

Das Ende unserer Entwicklungsreihe bedeutete, wie wir sahen, der Grundriss des Schlosses zu Bevern, dem sich Schloss Horst gegenüberstellen lässt als Beispiel für die Verpflanzung französischen Formgefühls auf deutschen Boden. Stellt man sich eine Vermischung der charakteristischen Merkmale beider Bauten vor, so ist es klar, dass ein daraus entstehendes Bauwerk ein schwächliches, aus den verschiedensten Tendenzen zusammengesetztes Gebilde werden muss, das jedes Schwunges, jeder Einheitlichkeit und kraftvollen Gestaltung entbehrt.

ASCHAFFENBURG.

Das Schloss zu Aschaffenburg (Abb. Taf. XXIII, 42; XXIV, 43)[112]) gibt den deutlichsten Beweis dafür, dass das Gegenteil der Fall sein kann, wenn nur ein grosser Künstler kraft seiner eigenen Fähigkeit sich scheinbar widersprechende Richtungen zu einer Einheit zusammenfasst. Nun haben wir aber im Aschaffenburger Schloss nicht nur ein künstlerisch gut durchgebildetes, einheitlich entworfenes Werk vor uns —

[112]) Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern, Unterfranken und Aschaffenburg, Bd. 19, bearb. v. F. Mader, München 1918, S. 220 ff.

H. Schmerber, Studie über das deutsche Schloss u. Bürgerhaus im 17. u. 18. Jhdt., Strassburg 1902, S. 11 f.

O. Schulze-Kolbitz, Das Schloss zu Aschaffenburg, Strassburg 1905.

Fr. Schneider in: Kunstwiss. Studien I, Kurmainzer Kunst, hrsg. v. E. Hensler, Wiesbaden 1913.

Schloss Aschaffenburg, Amtl. Führer, 1932.

mit diesen Vorzügen stände es nicht allein —, sondern es bedeutet zugleich End- und Höhepunkt der gesamten deutschen Schlossbaukunst der Renaissance. Es lohnt, auf das Zustandekommen einer solchen Ausnahmeerscheinung näher einzugehen.

Die Baugeschichte kennt bereits eine Burg des 12. Jahrhunderts, die an der gleichen Stelle lag wie die heutige. Umbauten wechseln in den folgenden Jahrhunderten mit Erweiterungen ab, bis der ganze Bau im Jahre 1552 während des Markgräflerkrieges ein Raub der Flammen wird. Erst im Anfang des 17. Jahrhunderts übernimmt Erzbischof Johannes Schweickard die Aufgabe, ein neues Schloss zu errichten, und beruft als leitenden Baumeister Georg Ridinger aus Strassburg, der von 1605 bis 1614 den Neubau erstehen lässt. 1616 gibt Ridinger ein Kupferstichwerk heraus, das auf das genaueste alle Pläne und Risse des Schlosses vereinigt.

Der Grundriss zeigt das quadratische Schema in höchster Vollendung. Bei einer äusseren Seitenlänge von 85 m, einer inneren von 52 m ist eine gewaltige Wirkung allein schon durch die Dimension gewährleistet. Die vier Ecken sind durch mächtige Wohntürme hervorgehoben, die weder in den Grundriss einbezogen noch eng neben ihn gestellt sind, sondern mit der Hälfte in ihn hineingreifen, während sie mit der anderen Hälfte ihrer Grundfläche über die Fluchtlinien hinausragen. Damit ist, ähnlich wie schon in Schloss Horst, eine Form geschaffen, die einerseits engsten Zusammenhang des im Turm gelegenen Wohnraumes mit dem der angrenzenden Flügel, anderseits deutlichste Akzentuierung der Ecken ermöglicht. Den vier Ecktürmen entsprechen in den Hofecken vier Treppentürme, die, im Erdgeschoss viereckig, im ersten Obergeschoss ins Achteck übergehen [113]). Damit ist eine günstige Verbindung der einzelnen Flügel erreicht, die selbst nur die geringe Tiefe von wenig mehr als 10 m aufweisen. Im heutigen Grundriss nicht mehr erkennbar, wohl aber im Erdgeschossplan Ridingers

[113]) Das die ganze Tiefe des Ostflügels einnehmende mächtige Treppenhaus gehört dem Ausgang des 18. Jahrhunderts an.

angegeben sind die Arkaden, die sich an der West- und Nordseite des Hofes entlangzogen [114]). Die genaue Mitte des Südflügels, damit überhaupt die genaue Mittelachse, nimmt das Hauptportal ein.

Die Inneneinteilung des Schlosses sucht möglichst die Renaissancebestrebungen der Zeit zu verwirklichen. Zwar ist die Gruppierung der Räume im Erdgeschoss noch recht unübersichtlich, sie sind ungeschickt geformt und unklar nebeneinander gesetzt, dafür zeigen sie in den beiden oberen Geschossen regelmässige Gestaltung und sind von langen Korridoren aus, die zum Hof hin gelegen sind, bequem zugänglich. Die Fenster sind gleichmässig verteilt, sieben Achsen des Westflügels beansprucht der im zweiten Obergeschoss untergebrachte « Kaisersaal » für sich, der die ganze Breite des Flügels einnimmt. Hier zum ersten Male scheint man das sonst übliche Missverhältnis zwischen Längen- und Höhenausdehnung als unbefriedigend empfunden zu haben, denn man erhöht die Decke des Saales bis in den Dachstuhl hinauf. Die Kapelle erhält den üblichen einfach-rechteckigen Raum im westlichen Teil des Nordflügels.

Ein letzter Rest von Unregelmässigkeit findet sich aber auch noch in Aschaffenburg: der mächtige breitwandige Berchfrit, der, als Überbleibsel der mittelalterlichen Burg herübergenommen, auf der Innenseite des Nordflügels herauswächst und die gesamte Symmetrie des Hofes empfindlich stört. Von dieser einen Ausnahme abgesehen vermittelt der Grundriss des Aschaffenburger Schlosses den vollkommensten Eindruck, den ein Schloss der Renaissance überhaupt zu bieten vermag.

Die Vierflügelanlage um einen quadratischen Hof herum ist vom Beginn der Renaissance an das Ziel der deutschen Baukünstler gewesen. Aschaffenburg bedeutet nach einer Zeitspanne von mehr als achtzig Jahren die Erfüllung und zugleich den Beweis, dass das Letzte an Harmonie der Verhältnisse dem

---

[114]) Sie fielen den Umbauten des 18. Jahrhunderts zum Opfer.

Deutschen ohne fremdes Zutun unerreichbar blieb. Denn es steht ausser Zweifel, dass hier französische Vorbilder aufs stärkste mitgewirkt haben. Wir kennen bereits den Idealtypus Frankreichs, wie er in Ancy-le-Franc verwirklicht war, einen Typus, der auch für Aschaffenburg massgebend wurde. Das vollkommene Vierflügelschema mit den starken Ecktürmen ist keinesfalls Ridingers geistiges Eigentum; es lässt sich mit annähernder Sicherheit sagen, dass er es in den damals weitverbreiteten Publikationen Perrets und Ducerceaus[115]) kennen gelernt hat. Es ist der gleiche Grundriss, den wir schon in Horst gesehen haben, aber auch dort war er aus einer Sphäre französischen Einflusses heraus entstanden[116]).

Wenn wir den Grundriss des Aschaffenburger Schlosses zu den beiden Grundrissen in Beziehung setzen, die wir als Höhepunkt der typisch deutschen Entwicklung ansehen konnten, zu Bevern und zur Wilhelmsburg in Schmalkalden, so ergeben sich Unterschiede, die gleichbedeutend sind mit den Verschiedenheiten, die zwischen deutscher und französischer Art bestehen. Auch in der Wilhelmsburg und ganz besonders in Bevern haben wir das regelmässige, ziemlich quadratische Schema, möglichst auch die Achsenbetonung durch die Portalbauten, den geradlinigen Hof und die in die Ecken gestellten polygonen Treppentürme. Aber die Akzentuierung des Grundrisses durch die mächtigen Ecktürme ist nur in Ancy-le-Franc, Horst und Aschaffenburg bekannt, und ihre Bedeutung wird vor allem bei dem Vergleich mit Bevern klar: So regelmässig alles ist, es bleibt ein unartikuliertes Nebeneinander bestehen, ein Anfangen der Flügel und ein Aufhören, kein Einsetzen und

---

[115]) Sein Hauptwerk: Les plus excellents bastiments de France war 1576 in Paris erschienen, und Perret wurde 1602 sogar in deutscher Übersetzung herausgegeben.

[116]) Haupt (a. a. O., S. 315 f.) weist die Möglichkeit einer Beziehung zu Frankreich zurück und fügt eine grosse Reihe von deutschen Schlossnamen an, die alle das gleiche, also auch in Deutschland verbreitete Schema aufweisen sollen. Wir zeigen an zwei aus dieser Reihe herausgegriffenen Beispielen, dass dies nicht der Fall ist.

Enden, wie es erforderlich ist. Ein letzter Rest von Gliederung fehlt, ein Ruhepunkt für das Auge, ein Akzent. Und hier setzt für Aschaffenburg die Verwandtschaft mit dem französischen Schema ein. Denn dass eine der französischen analoge Entwicklung in Deutschland zu den gleichen Ergebnissen geführt haben soll, muss entschieden verneint werden, da der französische Hof als Mittelpunkt des gesamten höfischen Lebens völlig andere Ansprüche an Repräsentation zu stellen gewöhnt war, als man es in Deutschland zu tun pflegte, und in dieser Hinsicht eine entscheidende Wirkung auf die Baubestrebungen des Hofadels ausübte. Das Fehlen eines zentralisierenden Hofes schuf in Deutschland gänzlich andere Bedingungen.

Es bleibt ein ganz grosses Verdienst Ridingers, dass er dennoch nicht einen französischen Schlossbau auf deutschen Boden verpflanzt hat. Wir finden die lange Reihe typisch deutscher, ja teilweise noch nicht einmal renaissancemässiger Einzelheiten wieder, denen wir auf unserem Wege schon so oft begegnet sind. Die Hofecken nehmen vier Wendelstiegen ein, obwohl seit etwa vierzig Jahren auch das rechteckige, in den Grundriss einbezogene Treppenhaus in Deutschland bekannt ist[117]). Die Obergeschosse verwenden zwar Korridore, aber das Erdgeschoss behält die alte verworrene Raumgruppierung bei. Der grosse Saal im zweiten Obergeschoss nimmt fast einen ganzen Flügel ein. Und schliesslich weist auch die geringe Tiefe der Flügel auf die alten Gepflogenheiten. Typisch deutsch ist ausserdem die Lage des Baus. Ein französisches Schloss wird in der Regel auf freiem Terrain in der offenen Ebene errichtet, Aschaffenburg liegt wie die mittelalterliche Burg, bei der das Abwehrprinzip den Ausschlag gibt, in gebirgigem Gelände, das zum Flusse steil abfällt und sogar mächtige Substruktionen am Schloss erforderlich macht, dagegen sich zur Stadtseite hin allmählich senkt. Trotzdem kann man jetzt Verteidigungsprinzipien so sehr vernachlässigen, dass man sowohl Hof- wie Aussenfassaden in gleicher Weise ausbildet.

[117]) Beispiele: Heiligenberg, Baden-Baden, München.

In jedem Falle aber war das geometrische Schema nur dann verwendbar, wenn man sich zu einem reinen Neubau entschloss. Das war in Frankreich eine Selbstverständlichkeit, dagegen blieben in Deutschland fast immer irgendwelche älteren Teile (ganze Flügel, einzelne Türme, grundrissbestimmende Mauern) bestehen. Es ist merkwürdig und charakteristisch zugleich, dass selbst in Aschaffenburg, dem geometrisch-exaktesten Schlossgrundriss in Deutschland, ein mittelalterlicher Rest in Gestalt des alten Berchfrits erhalten bleibt und in den Grundriss einbezogen wird noch dazu an einer Stelle — dem Eingangstor schräg gegenüber —, wo er den Eindruck des ganzen Hofes bestimmt. Hier scheint ein Rest des Elementes vorhanden zu sein, von dem sich die gesamte deutsche Renaissance-Baukunst im Verlaufe ihrer Entwicklung nicht befreien kann, ein Rest des Strebens nach malerischer Bewegtheit. Es wäre leicht gewesen, bei Entfernung der alten Burgreste auch diesen ziemlich roh und ungeformt wirkenden Turm abzutragen, doch hat es den Anschein, als habe Ridinger es freudig begrüsst, mit diesem Überrest ein wenig Bewegung und Unregelmässigkeit in seinen allzu mathematischen Grundriss hineinzutragen. Rein französisch ist nur die (nicht erhaltene), auf zwei Seiten [118]) des Hofes beschränkte Arkadenarchitektur und in der Hauptsache die gute Verteilung der Massen mit der harmonischen Gliederung der Ecken durch die Wohnpavillons. Aus all dem soll auf eine direkte Verwandtschaft von Schloss Horst und Aschaffenburg nicht geschlossen werden, die Ähnlichkeiten erklären sich aus dem gemeinsamen Vorbild. Ausserdem stellt Schloss Horst die Verbindung des niederdeutschen Wasserburgentypus mit dem französischen Schema dar, während dieses in Aschaffenburg auf das deutsche Schema der Höhenburg trifft [119]).

Diese sich manchmal widersprechenden Bestrebungen hat Georg Ridinger zu der glücklich komponierten, formvollendeten

[118]) Darin ebenfalls der von Schloss Horst entsprechend.

[119]) Seltsamerweise ist die einer Höhenburg entsprechende Lage des Aschaffenburger Schlosses noch durch die Anlage einer Reihe von Wassergräben mit den Tendenzen des Wasserschlosses verknüpft.

Einheit zusammengeschlossen, die sich für alle Zeiten mit der Vorstellung des Schlosses zu Aschaffenburg verbindet [120]).

[120]) Das Schloss zu Neuenstein (Württemberg) (Abb. Taf. XXIII, 41) gibt den besten Beweis dafür, dass schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts die gleichen Absichten vorhanden waren, die später erst in Aschaffenburg verwirklicht wurden. Dass ein solches Streben damals noch scheitern musste, scheint uns jetzt selbstverständlich. Es bleibt eigentlich das einzige Mal, dass wir eine derartige Diskrepanz zwischen Wollen und Können zu beobachten Gelegenheit haben.

Literatur: Dehio, Handbuch d. deutschen Kunstdenkmäler, Bd. III, Berlin 1925, S. 342 f.

Lübke, Geschichte der Renaissance in Deutschland, bearb. v. A. Haupt, Esslingen 1914, Bd. I, S. 441 ff.

VIERTER TEIL.

Schluss.

Zusammenfassung und Ausblick.

Vergegenwärtigen wir uns noch einmal zusammenfassend den Gang der Entwicklung, so steht am Anfang die Meissener Albrechtsburg, ein typisch spätgotisches Bauwerk, noch ganz in der für die Zeit charakteristischen Formenwelt befangen, das dennoch ein leises Anklingen einer neuen Baugesinnung spürbar werden lässt, einer Baugesinnung, die dann in Torgau offen zutage tritt. Je weiter das Jahrhundert fortschreitet, um so mannigfaltiger sind die Einflüsse, die von allen Seiten herandrängen und von den Baukünstlern verarbeitet werden müssen. Die Tatsache, dass überhaupt Einflüsse, Übernahmen und Beziehungen zu Fremdländischem bemerkbar werden, beweist hinreichend, dass die deutsche Renaissance ein richtunggebender Stil nicht geworden ist. Dass dieser Stil dennoch ein eigenes Gesicht erhält und der Baukunst während einer Zeitspanne von nahezu hundert Jahren seinen Stempel aufdrückt, spricht in hohem Masse sowohl für ihn wie für die Fähigkeiten der ausführenden Künstler. Seltsam bleibt nur, dass gewisse Grundeigentümlichkeiten sich von jeder Entwicklung fernhalten, und Neuerungen, deren fortschrittliche Tendenzen so naheliegend erscheinen und auch schon im 16. Jahrhundert erschienen sind, absolut nicht durchzudringen vermögen. Wir erinnern hier

nur an den grossen Saal, er bleibt fast immer in das oberste Geschoss verbannt, ist häufig nur über enge Wendelstiegen zu erreichen und zeigt bis zum Schluss das Missverhältnis zwischen Länge und Breite einerseits und der Höhe anderseits [121]).

Auch die Art, die einzelnen Räume eines Stockwerks untereinander zu verbinden, ist einer Entwicklung unterworfen, die nur langsam fortschreitet und erst ganz allmählich zum Ziele gelangt, sämtliche Räume direkt zugänglich zu machen.

1. Das Ursprüngliche ist das einfache Nebeneinander der Räume.

2. Schon früh findet sich der vorgekragte Laufgang (z. B. Torgau, Berlin), dessen Bedeutung im ganzen der der weitverbreiteten Arkadengänge gleichkommt.

3. Der einfache Laufgang wird jedoch nie häufiger als einmal an einem Schlosse verwendet, meist in der Höhe des zweiten Obergeschosses, während die Arkadengänge zu Aufbauten von drei Geschossen zusammengefasst werden können. Laufgang und Arkaden sind dem Grundriss vorgelegt, sie können im Entwurf durchaus fehlen und erst später angefügt sein.

4. Wird die Verbindung mit dem Baukörper in einen organischen Zusammenhang gebracht, dann entwickelt sich der in den Grundriss einbezogene Arkadengang, also eigentlich eine Auflösung der Fassade in Arkaden mit dem dahinter gelegenen Gang, von dem aus man die Räume betritt (z. B. Neustadt a. d. Aisch).

5. Von hier aus ist es nur noch ein Schritt zum Korridor, der also nichts anderes ist als ein in die Mitte des Baus verlegter Laufgang und sich zum ersten Male im Baden-Badener Schlosse nachweisen lässt.

Ferner muss die prächtige, dem Streben der Zeit gemässe Wirkung eines in das Innere verlegten, rechteckig gebrochenen Treppenhauses mit geradliniger Stufenführung durch die Bauten

---

[121]) Ausgenommen Aschaffenburg, s. S. 82.

von Heiligenberg und Baden-Baden schnell bekannt geworden sein, dennoch lässt sich der runde oder polygone Treppenturm das ganze Jahrhundert hindurch verfolgen, nur verringert sich seine Bedeutung allmählich, und in der Gesamtkomposition des Grundrisses spielt er keine sehr wichtige Rolle mehr. Aber immerhin finden sich auch im Grundriss des Aschaffenburger Schlosses die vier polygonen in die Hofecken gesetzten Treppentürme, ein Typus, der sich vom Anfang der Entwicklung an verfolgen liess.

Das mittelalterliche Abwehrprinzip hält sich bis in die späteste Zeit in der Anordnung des Eingangstores : Mag auch die Achsialität oft gewahrt sein, meist muss der von ferne Näherkommende erst auf die Suche nach dem Eingang gehen. Keineswegs machen ihn bedeutungsvolle Akzente auch schon für die Ferne sichtbar.

Doch das sind Einzelheiten. Der Baugedanke selbst, einen Grundriss zu komponieren, der bis in das kleinste Detail einer mathematisch-symmetrischen Konstruktion entspricht, ist dasjenige Element, das die Schlösser von Torgau und Aschaffenburg verbindet ; beide zeigen das gleiche Streben, nur auf einer anderen Stufe der Vollendung. Es bleibt eine Selbstverständlichkeit, dass nur eine vierflügelige Anlage um einen Hof, die letzten Endes nur das alte Prinzip der mittelalterlichen Burg weiterführt, den Höhepunkt dieser mathematisch-symmetrischen Form bilden kann. Wir haben zwar auch andere Versuche kennen gelernt [122]), die aber entweder in den Anfängen stecken bleiben und keine Nachfolge finden oder aus praktischen Gründen den Aufwand einer grossen Anlage nicht zu machen brauchen. Hat man im Anfang den Bau nach der Natur des Bauplatzes sich richten lassen, so geht man schliesslich im Streben nach Symmetrie so weit, dass man die Natur den Erfordernissen des Baus anzupassen sucht [123]).

---

[122]) Hämelschenburg, Gottesau.

[123]) Die mächtigen Substruktionen von Aschaffenburg, die ein ebenes Bauterrain erzielen sollen.

Durch das ganze Jahrhundert hindurch bleibt die Hoffassade das betonte Prachtstück, obwohl man längst davon abgegangen ist, verteidigungstechnische Gesichtspunkte beim Bau in Betracht zu ziehen. Die Tradition wird einfach nicht durchbrochen. Erst die ganz späten Bauten entschliessen sich, der Hoffassade entsprechend in gleicher Weise eine Aussenfront durchzubilden [124]). Der deutsche Schlossbau stellt die praktischen Wohnbedürfnisse an die Spitze. Während ein italienischer Palastgrundriss zuerst ein künstlerisch ausgewogenes Verhältnis der Massen herbeiführt und dann den entstandenen Baukomplex mit den Erfordernissen des täglichen Lebens in Einklang zu bringen sucht, erscheint der künstlerische Gesichtspunkt in Deutschland erst an zweiter Stelle. Charakteristisch ist die enge Verbundenheit einer italienischen Halle mit dem eigentlichen Bau, die eine Trennung auch nur in der Phantasie als undenkbar erscheinen lässt, während eine deutsche Arkadenarchitektur in manchen Fällen erst nachträglich vor die Hoffassade gesetzt ist. Verfeinerung des Geschmacks, veränderte Lebensbedingungen und erhöhte Ansprüche sind es, die in Deutschland die Fortentwicklung des Grundrisses bestimmen. Nicht das Kunstwerk an sich, der Mensch, der es bewohnen und benutzen soll, ist tonangebend. Seine Bedürfnisse bestimmen die Entstehung des Neuen. Sind sie erfüllt, dann erst entsteht das Streben nach künstlerischer Gestaltung.

Dem Schlossbau der Renaissance kommt die vermittelnde Stellung zu, die von dem noch recht unkünstlerischen Burgenbau zu der prunkvollen Anlage des Barock führt. Wir bemühen uns, hier die grosse Bedeutung dieses Umschwunges darzulegen und auch dem Einwand zu begegnen, warum die Grundrisskomposition, die die zweite Hälfte des 17. und das 18. Jahrhundert bringt, im 16. Jahrhundert noch nicht erreichbar war. Abgesehen von den völlig veränderten Bedingungen, aus denen heraus das barocke Schema entsteht, ist es in der Renaissance immer ein Haften an irgendwelchen mittelalterlichen Elementen,

[124]) Friedrichsbau in Heidelberg und Aschaffenburg.

von denen man sich nicht ganz frei machen kann, und die den Eindruck der ganzen Anlage entscheidend mitbestimmen, ganz gleich, ob es mittelalterliche Bauteile sind, die übernommen werden, oder ob es mittelalterliche Prinzipien sind, die richtunggebenden Einfluss auf den Bau erhalten. Bezeichnend für diese Gesinnung der Zeit ist der Umstand, dass sich in den seltensten Fällen ein vollständiger Neubau nachweisen lässt ; es gibt fast keinen Schlossbau der Renaissance, der nicht wenigstens mittelalterliche Grundmauern benutzt und in den Grundriss einbezieht. Die Architektur der alten Burg war oft zu einer überaus malerischen Einheit mit der Natur zusammengewachsen, das Schloss der Renaissance erreicht ähnliche Wirkungen besonders dann, wenn es eine hervorragende Lage besitzt [125]).

Aber was wir vermissen, ist ein Hinarbeiten auf den Zusammenklang von Architektur und Natur, eine planmässige Anlage von Parks und eine enge Verbindung von Haus und Garten ; nirgends wird das Prinzip, einen Innenhof zu umschliessen, ausser acht gelassen, auch wenn niemand mehr an Verteidigungsmöglichkeiten zu denken gezwungen ist. So muss ein weites luftiges Ineinander mit geöffneten Anlagen unbekannt bleiben. Ansätze dazu finden sich in Form einer grossen Terrasse auf der Westseite des Aschaffenburger Schlossbaus, aber das bleibt eine Ausnahme.

Die Hohkönigsburg stand am Anfang dieser Ausführungen. Sie war typisches Beispiel für eine zu Verteidigungszwecken erbaute Burganlage auf hohem Berg, eine Tendenz, die selbst auf dem Höhepunkt unserer Entwicklung, im Schlosse zu Aschaffenburg, noch nicht gänzlich verschwunden ist. Steht der Betrachtende am linken Mainufer, so zeigt das auf der gegenüberliegenden Seite sich erhebende Schloss eine erhabene Gestaltungskraft, eine formvollendete Schönheit der Linienführung und imponierende Wucht der Erscheinung, aber immer scheint es darauf berechnet, den Besucher fernzuhalten, ein letzter Rest von Abwehr ist das Prinzip der mächtigen

---

[125]) Trausnitz, Tübingen, Baden-Baden, Aschaffenburg.

Mauern ; die ernste Würde des zu ernsten Zwecken entstandenen Bauwerks ist zurückgeblieben.

Eine Überwindung dieser Tendenzen hat die Renaissance nicht zu erreichen, vermocht, oder — vor allem — sie hat sie nicht gewollt ; die Erfüllung bleibt hier dem Barock vorbehalten. Die mächtigen Baumassen der Schlösser von Nymphenburg und Bruchsal und der Würzburger Residenz haben nichts Erdrückendes oder Beklemmendes mehr. Vollendete Kompositionen sind auch sie mit ihren Parks, Gartenanlagen, Kavalierhäusern und Nebengebäuden. Was aber diese Bauwerke grundsätzlich unterscheidet von denen der Renaissance, ist ihre gänzlich veränderte Haltung dem Ankommenden gegenüber. Von Abwehr fühlt er nichts mehr, im Gegenteil, sie scheinen ihn mit offenen Armen in ihre offenen Bezirke aufzunehmen, und ein Element, das die gesamte Renaissance-Baukunst nicht kennen kann und will, das findet er hier, das ewige Element des Heiteren.

LITERATURVERZEICHNIS.

Sämtliche Inventarwerke Deutschlands, soweit bis 1932 erschienen.

Alt, Theodor: Die Entstehungsgeschichte des Ottheinrichsbaues zu Heidelberg. Heidelberg 1905.

Bassermann-Jordan: Die dekorative Malerei der Renaissance am bayerischen Hofe. München 1900.

Becker, Friedrich: Die Profanbaukunst des Deutschen Ritterordens in Preussen. Diss. Greifswald 1914.

Böttcher, Carl: Altsächsische Wendeltreppen. Diss. Dresden 1909.

Clasen, K. H.: Entwicklung, Ursprung und Wesen der Deutschordensburg. Jb. f. Kunstwissensch. (hrsg. von E. Gall), 1926.

— Die mittelalterliche Kunst im Gebiete des Deutschordensstaates Preussen. I. Bd. Die Burgbauten. Königsberg 1927.

Dehio, Georg: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. 5 Bde. 1924–1928.

— Kunsthistorische Aufsätze. München-Berlin 1914.

Dohme, R.: Das königliche Schloss in Berlin. Leipzig 1876.

Ebhardt, Bodo: Die Hohkönigsburg im Elsass. Berlin 1908.

Ehrlich, Kurt: Die Dessauer Schlossbauten bis zum Ausgang des 16. Jahrhunderts. Berlin 1914.

Essenwein: Die mittelalterlichen Kunstdenkmale der Stadt Krakau. Nürnberg 1866.

Gebelin, François: Les Châteaux de la Renaissance. Paris (1927).

Gehrig, O.: Das Schloss zu Güstrow. Güstrow i. M. (1921).

— Die bürgerliche Baukunst Wismars. Rostock o. J.

Grote, L.: Das Land Anhalt. Berlin 1929.

Gurlitt, Cornelius: Das königliche Schloss zu Dresden und seine Erbauer (Mitt. d. Sächs. Altertumsvereins, Heft 28, Dresden 1878).

v. Guttenberg: Bilder aus der Vergangenheit der fränkischen Herrschaft und Burg « Plassenberg ». München (1912).

Haenel, Adam u. C. Gurlitt: Sächsische Herrensitze und Schlösser. Dresden 1878–1886.

Haeutle, Chr.: Geschichte der Residenz in München. Leipzig 1883.

Hahr, A.: Die Architektenfamilie Pahr. Strassburg 1908.

Haupt, Albrecht: Baukunst der Renaissance in Frankreich und Deutschland. Berlin-Neubabelsberg (1923).
— Peter Flettner, der erste Meister des Otto-Heinrichsbaus zu Heidelberg. Leipzig 1904.
— Zur Baugeschichte des Heidelberger Schlosses. Frankfurt a. M. 1902.
Hofmann, Friedrich H.: Die Kunst am Hofe der Markgrafen von Brandenburg. Strassburg 1901.
Horst, Carl: Die Architektur der deutschen Renaissance. Berlin 1928.
Kalcher, A.: Führer durch die Stadt Landshut. Landshut (1887).
Klapheck, Rich.: Die Meister von Schloss Horst im Broiche. Berlin 1915.
Knöpfler, J. F.: Burg Trausnitz. Landshut 1924.
Koch u. Seitz: Das Heidelberger Schloss. Darmstadt 1891.
Kunz, Herm.: Das Schloss der Piasten zum Briege. Brieg 1885.
Lauterbach, A.: Die Renaissance in Krakau. München 1911.
Lewy, Max: Schloss Hartenfels bei Torgau. Berlin 1908.
Lisch, G. C. F.: Geschichte der fürstl. Residenzschlösser zu Wismar, Schwerin u. Gadebusch. Schwerin 1840.
Lübke, W.: Geschichte der Renaissance in Deutschland. 3. Aufl. Esslingen a. N. 1914.
Moeller, Kurt: Wasserburgen. Diss. Techn. Hochschule Hannover. 1923.
Neuwirth, Joseph: Prag. Leipzig und Berlin 1901.
v. Oechelhæuser: Das Heidelberger Schloss. Heidelberg 1902.
Ortwein, A.: Deutsche Renaissance. 8 Bde. 1877–1881.
Piper, O.: Burgenkunde. München 1895.
Renard, Edm.: Rheinische Wasserburgen. Bonn 1922.
Rüdiger, A.: Die links der Elbe gelegenen Burgen im Königreich Sachsen. Berlin 1909.
Sarre, F.: Der Fürstenhof zu Wismar und die norddeutsche Terrakotta-Architektur. Berlin 1890.
Sauerwein, F.: Das Schloss zu Heidelberg (Tflbd.) Frankfurt a. M. 1883.
Schmerber, H.: Studie über das deutsche Schloss und Bürgerhaus im 17. u. 18. Jahrhundert. Strassburg 1902.
Schneider, Fr.: Kunstwiss. Studien I. Kurmainzer Kunst. Wiesbaden 1913.
Schrieder, H.: Zur Entstehungsgeschichte des Ott-Heinrichsbaus. Heidelberg 1912.
Schulze-Kolbitz, O.: Das Schloss zu Aschaffenburg. Strassburg 1905.
Sonnen, Max: Die Weser-Renaissance. Münster 1918.

Sponsel, Jean-Louis: Flötner-Studien. Jb. d. preuss. Kunstsammlungen 45, 1924.
Stange, Alfred: Die deutsche Baukunst der Renaissance. München 1926.
Wanckel u. C. Gurlitt: Die Albrechtsburg zu Meissen. Dresden 1895.
Weese, A.: München. Leipzig 1925.
Willich u. Zucker: Die Baukunst der Renaissance in Italien. Wildpark-Potsdam.
Zeitschrift für Bauwesen. Berlin 1889 (O. Peters, Liegnitz).

VERZEICHNIS DER KÜNSTLER.

Arnold von Westfalen 8, 12 ff., 15.
Beer, Georg, 67 f.
Berwart, Blasius 54 f.
Binder, Ludwig 19.
Brandin, Philipp 30.
Buntschuh, Kunz 21.
Candido, Pieter 48.
Court, Joist de la 78 ff.
Delm, Hans 34.
Ducerceau 79, 83.
Egckl, Wilhelm 44, 47.
Franziskus Italus 28.
Grohmann, Nickel 16.
Haubitz, Christoph 33.
Johannsen, Arndt 78.
Krebs, Conrad 16 ff., 20, 22.
Lori, Francesco 28.
Lotter, Hieronymus 75.
Lynar, Rochus von 76.
Maurer, Paul 66.
Parr 23 ff.
Parr, Franciscus 29 f.
Parr, Jakob 29.
Perret 83.
Primaticcio 79.
Reiffenstuel, Hans 48.
Ridinger, Georg 81 ff.
Romano, Jiulio 41.
Schickentanz, Hans 34.
Schoch, Johannes 66.
Sigismondo 39 f.
Sustris, Friedrich 48.
Theiss, Kaspar 21 f.
Tretsch, Aberlin 54 f.
Ueberreiter, Niklas 38.
Vasari 48.
Vischer, Caspar 54 f.
Vogt von Wierandt, Caspar, 34.
Walch, Bernhard 39 f.
Witte, Pieter de 48.
Zwitzel, Bernhard 38.

LEBENSLAUF.

Am 15. Juni 1906 bin ich als Sohn des Kaufmanns Benno Bernstein und seiner Ehefrau Franziska, geb. Lehmann in Charlottenburg geboren. Von 1912 an besuchte ich das Kaiserin-Augusta-Gymnasium zu Charlottenburg, an dem ich 1924 das Abiturium bestand und damit das Reifezeugnis eines Vollgymnasiums erhielt. Darauf studierte ich in Freiburg i. B., wo ich in die juristische Fakultät eingetragen war, ein Semester ; von November 1924 an studierte ich an der Universität Berlin in den Hauptfächern Kunstgeschichte und Archäologie, in den Nebenfächern Philosophie und Geschichte. Im Winter-Semester 1930/31 war ich zwecks Fertigstellung meiner Dissertation beurlaubt.

Ich hörte bei den Professoren Brackmann, Fischel, Giese, Goldschmidt, Hildebrandt, Hochstetter, Karo, Kauffmann, Köhler, Heinrich Maier, Noack, Rodenwaldt, Stumpf, Weisbach und Wölfflin.

Herrn Geheimrat Goldschmidt und Herrn Prof. Dr. Giese möchte ich auch an dieser Stelle meinen ergebenen Dank aussprechen dafür, dass sie mich bei meiner Arbeit mit wertvollen Anregungen in liebenswürdigster Weise unterstützt haben.